FILM

NR 20 (76) • ROK IV 1 LISTOPADA 1949 • Cena 30 zł

Zdjęcie z filmu radzieckiego
„MY Z KRONSZTADTU"

W 32 ROCZNICĘ WIELKIEJ REWOLUCJI PAŹDZIERNIKOWEJ

POLSKA KRONIKA FILMOWA

Z POBYTU POLSKICH FILMOWCÓW W MOSKWIE

Delegacja „Filmu Polskiego" w otoczeniu filmowców radzieckich podczas wizyty w moskiewskiej Wytwórni Filmów Popularno-Naukowych

Delegacja polskich filmowców, w skład której wchodzili: naczelny dyrektor P. P. „Film Polski" inż. Stanisław Albrecht, dyrektor techniczno-produkcyjny inż. Kazimierz Biedrzycki, dyrektor biura planowania Wacław Nieciuński i dyrektor Wytwórni Filmów Fabularnych Seweryn Nowicki oraz realizatorzy — reż. Wanda Jakubowska i operator Stanisław Wohl, bawiła niedawno w Moskwie, aby zapoznać się szczegółowo z osiągnięciami kinematografii radzieckiej.

Podczas pobytu delegacji odbyło się w moskiewskim Domu Filmu spotkanie filmowców polskich i radzieckich.

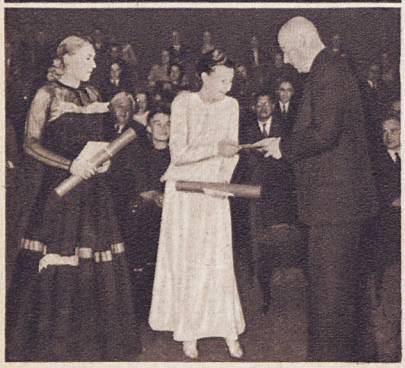
Reżyser Michał Romm, witając serdecznie delegację polską, wyraził radość z pierwszych sukcesów naszego filmu. Znakomity reżyser zapewnił, że radziecka kinematografia będzie nadal ze wszech miar pomagać polskim filmowcom w ich twórczej pracy.

Naczelny dyrektor P. P. „Film Polski" inż. St. Albrecht wygłosił referat o dotychczasowych osiągnięciach i zadaniach filmu polskiego w ramach planu 6-letniego oraz podziękował w imieniu polskich filmowców za pomoc udzieloną przez kinematografię radziecką filmowi polskiemu.

Dziękując za serdeczne przyjęcie delegacji polskiej, reż. Wanda Jakubowska powiedziała: **„Będziemy uczyć się wspaniałej sztuki filmowej w Związku Radzieckim".** Na zakończenie spotkania odbył się pokaz polskich filmów dokumentalnych i „Zakazanych piosenek".

W ostatnich dniach pobytu filmowców polskich w Moskwie ukazał się na łamach czasopisma „Sowietskoje Iskusstwo" obszerny artykuł Wandy Jakubowskiej pt. **„Kinematografia Polski Demokratycznej".**

LAUREACI KONKURSU CHOPINOWSKIEGO



17 października br., w setną rocznicę śmierci Fryderyka Chopina, odbyła się uroczysta akademia w sali Państwowej Filharmonii w Warszawie, połączona z aktem wręczenia nagród laureatom IV-go Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina. Na uroczystość przybył Prezydent R. P. Bolesław Bierut, członkowie Rady Państwa oraz członkowie Rządu R. P. Na uroczystość wręczenia nagród przybyli również członkowie Korpusu Dyplomatycznego z ambasadorem ZSRR Lebiediewem na czele.

Na zdjęciu premier Cyrankiewicz wręcza nagrody laureatkom Konkursu, które zdobyły dwa równorzędne pierwsze miejsca: **Beli Dawidowicz — ZSRR** (w białej sukni) i **H. Czerny-Stefańskiej — Polska.**

WSKRZESZENIE TEATRU NARODOWEGO

W VI-tą rocznicę bitwy pod Lenino, został otwarty w Warszawie **Teatr Narodowy.** Wielki budynek Teatru Narodowego odbudowany został ze składek żołnierskich i przy czynnym udziale żołnierzy. W olbrzymim gmachu teatrów mieścić się będą aż trzy sceny: Teatru Wielkiego, Teatru Narodowego i scena Wojska Polskiego. W nowoodbudowanej sali Teatru Narodowego w dniu otwarcia odbyła się centralna akademia ku uczczeniu polsko-radzieckiego braterstwa broni.

FESTIWAL DOBIEGA KOŃCA

W wielkim przeglądzie filmów radzieckich biorą udział **63 kina w 40 wojewódzkich i większych miastach Polski oraz 163 kina ruchome, które przebywając trasę długości około 100 tysięcy kilometrów, docierają z filmem radzieckim do najodleglejszych zakątków kraju.** Oprócz tego przeszło 500 przenośnych projektorów obsługuje radzieckim filmem oświatowym, naukowym i instrukcyjnym szkoły i świetlicę w ośrodkach wiejskich i robotniczych.

W całym kraju zorganizowano szereg pokazów połączonych z dyskusją na temat wyświetlanych filmów. Robotnicy dyskutowali o filmie **„Spotkanie nad Łabą"**, naukowcy wypowiadali się na temat **„Sądu Honorowego"** i **„Czarodzieja sadów".** Z kin całej Polski napływają wiadomości o znacznym podniesieniu się frekwencji widzów w czasie trwania festiwalu.

RADZIECKIE FILMY OŚWIATOWE

Wytwórnia Filmów Oświatowych przygotowała w związku z Miesiącem Przyjaźni Polsko-radzieckiej polską wersję 33-ch filmów popularno-naukowych produkcji radzieckiej.

Oto niektóre tytuły: „Instynkt zwierząt", „Sztuczne rozmnażanie ryb", „Tajniki życia pod mikroskopem", „Oddychanie", „Pszenica hybryda", „Las żyje", „Dzieje jednej obrączki", „Stułbia", „Artystyczna porcelana", „Księżyc", „Wszechświat", „Połowy na morzu Kaspijskim", „Nowa Askania", „Kolchida", „Pozorna śmierć", „Z życia owadów", „Życie komórek", „Serce człowieka", „Życie pszczół", „Prawo wielkiej miłości", „Rośliny owadożerne", „W moskiewskim ZOO", „Trzęsienie ziemi", „Tajmyr", „Ładoga", „Komórka fotoelektryczna".

Świetlice robotnicze, kluby, szkoły i organizacje pragnące obejrzeć u siebie te filmy, winny zwracać się do Okręgowych, Wojewódzkich i Powiatowych Ośrodków Rozpowszechniania Filmów Oświatowych, które organizują ich pokazy.

INAUGURACJA ROKU AKADEMICKIEGO NA W. S. F.

19 października odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. W bieżącym roku akademickim szkoła obejmuje już 4 lata studiów, a liczba słuchaczy wynosi ok. 150 osób.

Przemówienie inauguracyjne na otwarcie roku wygłosił dyrektor WSF Jerzy Toeplitz. W prezydium zasiedli obok przedstawicieli PZPR i władz miejskich, przedstawiciel kinematografii czechosłowackiej w Polsce dr Emil Sirotek oraz jeden z przodowników pracy zakładów kinotechnicznych w Łodzi.

Rok akademicki rozpoczął się wykładem reżysera Eugeniusza Cękalskiego o zadaniach realizatora filmowego.

Na zdjęciach: dyr. J. Toeplitz rozdaje indeksy słuchaczom pierwszego roku WSF (1), reżyser E. Cękalski wygłasza inauguracyjny wykład (2).

30-LECIE FILMU RADZIECKIEGO

W związku z 30-leciem istnienia kinematografii radzieckiej Wytwórnia Filmów Dokumentarnych zrealizowała 100-metrowy plakat filmowy pt. „30 lat kinematografii radzieckiej". Plakat zapoznaje widza z historią przodującego w świecie filmu radzieckiego.

„OSTATNI ETAP" W BUKARESZCIE

Na ekranach ośmiu największych teatrów Bukaresztu wyświetlany jest obecnie „Ostatni etap". Cała prasa rumuńska zamieściła entuzjastyczne recenzje o polskim filmie. W czasie oficjalnej premiery filmu w reprezentacyjnym kinoteatrze „Ars" obecni byli członkowie Rządu Rumuńskiego, korpus dyplomatyczny, dziennikarze rumuńscy i zagraniczni oraz przedstawiciele świata kulturalnego stolicy Rumunii. Po skończonym seansie publiczność nagrodziła film polski długotrwałymi oklaskami.

NOWE KINO W WARSZAWIE

Budowa kina przy ul. Puławskiej jest już na ukończeniu. Jeśli pogoda pozwoli prowadzić prace w dotychczasowym tempie, już na początku przyszłego roku stolica otrzyma nowe kino na 1200 miejsc.

NOWY BUDYNEK „FILMU POLSKIEGO"

Między Placem Dąbrowskiego i ulicą Rysią w Warszawie planowana jest budowa wielkiego budynku P. P. „Film Polski". W budynku tym mieścić się będą kina, sklepy z materiałami i artykułami filmowymi, oraz Agencja Wydawnicza „Filmu Polskiego".

W podziemiach głównego budynku wybudowane zostanie wielkie nowoczesne kino wielosalowe, ze wspólną poczekalnią i kasą. Seanse będą zaczynały się co pół godziny, tak że widz przychodząc o jakiejkolwiek porze będzie czekał najwyżej kilkanaście minut na rozpoczęcie seansu.

KINEMATOGRAFIA
W PAŃSTWIE ZWYCIĘSKIEGO SOCJALIZMU

ROZMOWA
Z DYREKTOREM NACZELNYM „FILMU POLSKIEGO"
INŻ. ST. ALBRECHTEM

Z kinematografią radziecką łączą nas węzły szczególnie silnej i głębokiej przyjaźni już od pierwszych chwil istnienia nowego filmu polskiego. Kinematografia nasza rodziła się w ogniu wspólnej walki z faszyzmem, gdy na ziemi radzieckiej przy sformowanym u boku Armii Czerwonej Wojsku Polskim, rozpoczęła swą działalność Czołówka Filmowa. Później, bezpośrednio po wyzwoleniu, tylko dzięki wydatnej pomocy ZSRR mogliśmy dźwignąć z gruzów nasz przemysł filmowy, uruchomić kinoteatry i rozpocząć produkcję własnych filmów. Kinematografia radziecka z jej bogatymi doświadczeniami i wspaniałym dorobkiem była nam zawsze przykładem w budowaniu zrębów sztuki filmowej, przepojonej nowym duchem i służącej nowym zadaniom.

Film radziecki, będący potężną bronią ideologiczno-wychowawczą państwa zwycięskiego socjalizmu, przeżywa obecnie niezwykły rozkwit. Śledzimy bacznie jego osiągnięcia i pragniemy, by nasza sztuka filmowa mogła również wypełniać te zadania, które stawia dziś przed nią państwo, klasa robotnicza, cały naród. Służy temu przede wszystkim wyciągnięcie właściwej nauki z doświadczeń kinematografii radzieckiej, pogłębianie współpracy filmowej obu krajów i utrzymywanie bliskich, stałych kontaktów filmowców polskich z radzieckimi, czego wyrazem była ostatnia wizyta delegacji „Filmu Polskiego" w Moskwie.

*

Bezpośrednio po powrocie filmowców polskich zwróciliśmy się do przewodniczącego delegacji dyr. St. Albrechta z prośbą o informacje i podzielenie się wrażeniami z pobytu w ZSRR.

— Jaki był cel i przebieg wizyty delegacji „Filmu Polskiego" w Moskwie?

— Oczywiście — mówi dyr. Albrecht — chodziło nam przede wszystkim o zapoznanie się z obecnym stanem wszystkich dziedzin kinematografii radzieckiej. Dzięki doskonałej organizacji naszego pobytu w Moskwie przez Ministerstwo Kinematografii ZSRR, w ciągu przeszło dwóch tygodni mogliśmy nie tylko zapoznać się z osiągnięciami twórczymi, organizacją i techniką filmu radzieckiego, przyjrzeć się pracy tamtejszych wytwórni, aparatu rozpowszechniania i kinoteatrów — ale również przestudiować problematykę danych dziedzin pracy. Sprzyjała temu możność zetknięcia się i przedyskutowania interesujących nas zagadnień ze wszystkimi czołowymi kierownikami kinematografii radzieckiej i najwybitniejszymi realizatorami. Program naszego pobytu w Moskwie obejmował oprócz zwiedzania głównych działów kinematografii i przeglądu filmów wszelkiego rodzaju, szereg prelekcji wygłoszonych przez najlepszych filmowców radzieckich. Dla przykładu tylko wspomnę, że o ideowo-artystycznych zasadach radzieckiej sztuki filmowej mówił zastępca ministra kinematografii W. Szczerbina, o podstawowych etapach rozwoju kinematografii radzieckiej reż. W. Pudowkin, zagadnienia dramaturgii i organizacji scenariopisarstwa omawiał naczelny redaktor wydziału scenariuszowo-realizatorskiego w Min. Kinematografii N. Rodionow, o zagadnieniach reżyserii mówił prof. L. Kuleszow, o filmie dokumentalnym reż. J. Kopalin. Prelekcji takich, gruntownie informujących nas o każdym problemie, wygłoszono kilkanaście. W połączeniu ze zwiedzeniem danego terenu pracy — a więc np. atelier „Mosfilmu", Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Popularno-Naukowych czy też Teatru Aktora Filmowego, mieliśmy pełny obraz działalności poszczególnych odcinków kinematografii radzieckiej. Dzięki temu każdy z członków naszej delegacji zdobył bardzo wiele cennego materiału, który odda niewątpliwie wielkie usługi w pracach na naszym terenie.

— Biorąc pod uwagę prelekcje i własne obserwacje, jak scharakteryzowałby Pan obecny stan kinematografii radzieckiej?

— W filmach radzieckich, zarówno w tych, które nasza publiczność już zna, jak i w tych, które oglądaliśmy w Moskwie, uderza przede wszystkim niezwykła celność politycznego i społecznego ujęcia tematu, głęboki realizm w artystycznym odzwierciedleniu wydarzeń oraz patriotyzm sztuki czerpiącej obficie z ludowych źródeł, opartej o gorące umiłowanie ojczyzny i narodu, a zarazem mas pracujących wszystkich narodów świata. Nadaje to każdemu dziełu wielką internacjonalną wartość. Filmy radzieckie stały się dzięki immanentnemu zespoleniu patriotyzmu z internacjonalizmem potężną bronią w walce z kosmopolityzmem i imperializmem, służąc ideałom walki o pokój i postęp w świecie. Obok wielkich walorów ideologicznych i artystycznych cechuje produkcję radziecką kolosalny rozmach w dziedzinie umasowienia sztuki filmowej. Wystarczy, że wspomnę o imponującej liczbie 46.700 kinoteatrów, które będą czynne w ZSRR już w końcu roku przyszłego. Ilość kopii każdego wyprodukowanego filmu przekracza często 1000. Każdy film ogląda około 100 milionów widzów, a więc niemal połowa ludności całego kraju. W odniesieniu do produkcji kładzie się dziś główny nacisk nie na ilość, lecz jakość realizowanych filmów. Wszystkie wytwórnie znajdują się w stanie rozbudowy. Dotyczy to zarówno wielkich ateliers w centralnych ośrodkach produkcji w Moskwie i Leningradzie, jak i wytwórni narodowych poszczególnych republik ZSRR. Wzrastającym zapotrzebowaniom musi również sprostać przemysł kinotechniczny, fabryki taśmy, sprzętu, projektorów itp., więc i na tym odcinku wzmaga się i rozszerza produkcję. Równocześnie zaś trwa intensywna praca nad szkoleniem nowych kadr filmowców wszelkich specjalności. Dbają o to liczne instytucje naukowe, poczynając od Wszechzwiązkowego Instytutu Filmowego (kształci się w nim dziś już 1000 słuchaczy), poprzez Instytuty Kinotechniczne i szkoły fachowe — aż do specjalnych kursów zawodowych i dokształcających. Ten harmonijny rozwój poszczególnych dziedzin przemysłu filmowego jest osiągalny w głównej mierze dzięki temu, że wszystkie one podporządkowane są organizacyjnie jednemu ośrodkowi dyspozycyjnemu — Ministerstwu Kinematografii.

— W jaki sposób pokonuje kinematografia radziecka kryzys scenariuszowy, który tak dotkliwie daje się we znaki w innych krajach?

— Przygotowanie odpowiedniej ilości scenariuszy jest możliwe tylko dzięki ścisłej współpracy sztuki filmowej z literaturą. Scenariopisarstwo jest w ZSRR bardzo rozpowszechnione i kultywowane jako gatunek literacki. Uprawiają go najwybitniejsi pisarze, którzy zapoznali się z tą dziedziną twórczości i bardzo ją cenią. Trzeba przy tym podkreślić, że każdemu scenariuszowi stawiane są niezwykle wysokie wymagania ideowo-artystyczne. Przed rozpoczęciem realizacji filmu jest scenariusz przedmiotem licznych dyskusji i krytyk, i dopiero po gruntownym przepracowaniu przekazuje się go do realizacji.

— A jakie wrażenia odniosła delegacja polska, zwiedzając różne warsztaty pracy i stykając się bezpośrednio z filmowcami radzieckimi?

— Realizatorów cechuje niezwykła dyscyplina twórcza. Odczuwa się, że ambicją każdego z nich jest nadążyć za aktualnymi problemami, które wysuwa obficie rzeczywistość radziecka, dać im wyraz w swych utworach i tym samym spełnić obowiązek, jaki spoczywa dziś na każdym twórcy w ZSRR. U innych pracowników, nie stykających się bezpośrednio z twórczością artystyczną, spostrzega się wielką sumienność w wypełnianiu obowiązków, przestrzeganie planu i dyscypliny, radość i zadowolenie z wykonanej pracy. Zarówno jednych jak i drugich cechuje wysokie wyrobienie i przygotowanie ideologiczne i światopoglądowe, co znajduje na każdym kroku szczery wyraz w ich pracy. Muszę przyznać, że to właśnie najbardziej nam u filmowców radzieckich zaimponowało. Zdaliśmy sobie sprawę, że bez równie gruntownej pracy ideologicznej i szczerego stosunku filmowców do wykonywanych zadań nie potrafimy u nas stworzyć naprawdę wartościowych filmów.

— A czy poczynił Pan jakieś spostrzeżenia, dotyczące radzieckiego widza filmowego?

— Widz radziecki jest bardzo krytyczny i wymagający. Reaguje na wartościowy film niesłychanie żywo: przeżywa oglądane wydarzenia, kocha i ceni bohaterów, są mu oni bardzo bliscy. Najlepszym tego dowodem jest np. fakt, że do Wytwórni Filmowej w Mińsku napływają z całego ZSRR listy z zapytaniami, co się stało z bohaterem filmu o kolejarzach-partyzantach pt. „Konstanty Zasłonow" — czy żyje, gdzie mieszka, itd. Widz radziecki chętnie utożsamia się z bohaterem filmu, widzi w nim zawsze przykład godny naśladowania. A to znów rozumie dobrze każdy filmowiec radziecki — zdaje sobie sprawę, jak ważne jest wszystko to, co ukazuje widzowi na ekranie, jest świadomy wielkiej odpowiedzialności, która ciąży na nim jako na „inżynierze dusz ludzkich".

— Czy podczas wizyty delegacji polskiej w Moskwie poruszane były zagadnienia dalszej polsko-radzieckiej współpracy filmowej?

— Naturalnie. Omawiano sprawę wyjazdu na pewien czas do ZSRR dalszych grup filmowców celem zapoznania się ze specjalnymi dziedzinami kinematografii radzieckiej. Fachowcy radzieccy, podobnie jak w roku ubiegłym, współpracować będą w różnych działach „Filmu Polskiego". Ze Związku Radzieckiego otrzymywać będziemy regularnie literaturę filmową, której pierwszy komplet przywieźliśmy już ze sobą. Nasze filmy wzbudziły w ZSRR wielkie zainteresowanie. „Ostatni etap" został oceniony przez wszystkich bardzo wysoko i zyskał ogromny sukces. Demonstrowane na specjalnym pokazie „Zakazane piosenki" podobały się filmowcom radzieckim, a film „Za wami pójdą inni" był żywo dyskutowany, choć niejednokrotnie krytycznie.

— Wreszcie — kończy dyr. Albrecht — nie mogę nie wspomnieć o nadzwyczaj serdecznej atmosferze, jaka otaczała nas podczas pobytu w Moskwie, o szczerej gotowości dzielenia się doświadczeniami, którą okazali nam koledzy radzieccy i o wspaniałej gościnności z jaką nas wszędzie podejmowano. Te dowody braterstwa i przyjaźni pozostaną nam na zawsze w pamięci. Uzyskane przez nas w ZSRR wiadomości i doświadczenia będą wielką pomocą w pracach naszej kinematografii i przyczynią się do przyśpieszenia rozwoju artystycznego i gospodarczego polskiego filmu.

Romowę przeprowadził
Z. P.

SZLAKIEM REWOLUCJI

7 listopada mija trzydziesta druga rocznica wybuchu Wielkiej Rewolucji Październikowej, która zbudowała na gruzach obalonego ustroju kapitalistycznego wyzysku w Rosji — nowy, sprawiedliwy, socjalistyczny porządek. Mijają 32 lata od chwili powstania pierwszego na świecie państwa socjalistycznego — Związku Radzieckiego.

Rewolucyjne przemiany, znajdując swe odbicie i urzeczywistnienie we wszystkich dziedzinach życia, zapoczątkowały tym samym i nową erę kulturalną. Wspaniały rozwój socjalistycznej sztuki i szerokie upowszechnienie kultury wśród mas pracujących — oto cechy nowej epoki.

W polityce kulturalnej młodego socjalistycznego państwa jedną z najważniejszych trosk stała się sprawa filmu, sztuki najbardziej masowej, najsilniej przemawiającej do świadomości człowieka. Słynny dekret Lenina o upaństwowieniu kinematografii oraz stała nieustanna troska władzy radzieckiej — pozwoliły radzieckiemu filmowi osiągnąć niezwykle wysoki poziom i pomogły zdobyć mu tę szczytową pozycję, jaką zajmuje dziś w świecie.

Zdobycze Wielkiej Rewolucji Październikowej stały się fundamentem, na którym wyrosła wielka realistyczna sztuka filmowa narodów Związku Radzieckiego, sztuka związana silnie z życiem swego kraju i jego obywateli, awangardowa sztuka walki o szczęśliwszą przyszłość i postęp.

Budując dziś naszą młodą ludową kinematografię i my również pragniemy czerpać pełną garścią ze skarbnicy wolności i postępu — dorobku Wielkiej Rewolucji Październikowej. Pomocą są nam w tym bogate doświadczenia radzieckich filmowców, którym przyświecała w ciągu 30 lat i nadal przyświeca szlachetna myśl wcielenia w swe utwory wielkiej idei, artystycznego ukazania przemian, które dokonały się i dokonują w życiu narodów wprowadzających ją w czyn.

Na drodze do socjalizmu stawiamy dziś pierwsze kroki, a wraz z nami stawia je nasza kinematografia. Każda następna rocznica Wielkiej Rewolucji Październikowej przybliża nas jednak do ideałów przez nią głoszonych, z każdym rokiem czynimy nowe postępy w dążeniu do urzeczywistnienia jej haseł w życiu i na ekranie.

Red.

SZUKAM FILMU WŁOSKIEGO...

Gdzież oglądać nowe osiągnięcia włoskiej kinematografii — jak nie w słonecznej Italii! Znam już kilka najlepszych pozycji szkoły włoskiej ostatnich lat. Widziałem na naszych ekranach „Rzym — miasto otwarte", „Dzieci ulicy", „Tragiczny pościg" i „Słońce wschodzi". Miałem też okazję obejrzenia doskonałej „Paisy" Roselliniego, znakomitych „Złodziei rowerów" Vittorio de Sica i ciekawej „Straconej młodzieży" Germi'ego. Chcę wiedzieć, co reprezentuje w tej chwili włoski film.

Festiwal wenecki zawiódł pod tym względem. Demonstrowane na nim dwa filmy „Niebo nad błotami" i „Płomień, który nie gaśnie", nie były charakterystyczne dla wartości, które nauczyliśmy się w powojennym filmie włoskim cenić: bezpośredni stosunek do życia i jego problemów, głęboki humanizm, wielki realizm, prostotę i szczerość. Tylko „MŁYN NA PADZIE" mógł tu wchodzić w rachubę. Filmem tym reżyser Alberto Lattuada przenosi nas w środowisko wsi włoskiej z początku XIX w. i ukazuje poprzez dobrze skonstruowany dramat przenikanie idei socjalistycznych na teren Italii. Film jest mocny w wyrazie, główne role odtwarzają w nim Carla del Poggio i Jacques Sernas. Ale „Młyn na Padzie" był wyświetlany poza konkursem.

Postanowiłem przeto szukać filmu włoskiego nie w pałacu festiwalowym na Lido, lecz w zwykłych kinach.

Biorę do ręki gazetę i studiuję repertuar. Wśród kilkunastu kin Wenecji i Lido odnajduję kilka okrzyczanych filmów amerykańskich. Tytuły pozostałych nic mi nie mówią, trudno się zorientować co to za filmy, trzeba pójść przed kino i przestudiować afisze. Olbrzymie płachty pstrych, szmirowatych, kilkumetrowych plakatów ostrzegają już z daleka. Powtarzają się na nich pary amantów w namiętnym uścisku albo postaci z rewolwerami w garści. Nasze skromne ale artystycznie wykonane plakaty byłyby w tym zestawieniu skończonymi arcydziełami sztuki graficznej.

Okazuje się więc, że na Lido grane są same filmy amerykańskie, przeważnie w Technicolorze a w Wenecji towarzyszą im jeszcze angielskie i jeden francuski. W jakimś podrzędnym kinie wyświetlany jest film włoski, ale wszyscy mi odradzają — szkoda czasu: kicz. Zresztą już jutro wchodzi na jego miejsce nowy super-Technicolor.

Nie ma rady — oglądam zamiast włoskich filmów — amerykańskie. A więc kolorowy film taneczno-muzyczny z życia Rimskij-Korsakowa „Szecherezada", jakiś kryminał z Borysem Karloffem i kilkoma morderstwami, potem dałem się nabrać na kolorową „Furię pustyni", w której nie tylko nie było furii ale nawet pustyni, a zamiast tego jakieś zawiłe i nudne perypetie matki z córką, wydzierających sobie nawzajem kochanków, wreszcie zobaczyłem awanturniczo-kryminalny film Orsona Wellesa „Lady z Szanghaju", w którym popisuje się on bez większego powodzenia jako reżyser i aktor razem z Ritą Hayworth.

Wszystkie filmy są zdubbingowane po włosku, zresztą znakomicie, dzięki czemu publiczność połyka je gładko i nie zauważa nawet, że Gregory Peck mówi tym samym głębokim barytonem co Cary Grant, a Rita Hayworth odziedziczyła głos po Jane Wyman i Michele Morgan. Przystępne, seryjne, włoskie opakowanie kiepskiego towaru.

Tylko dubbing filmu Orsona Wellesa raził. Może z tej przyczyny, że Welles mówi dość impulsywnie, a może po prostu dlatego, że kilka godzin przed seansem widziałem Wellesa, jak nakręcał w Pałacu Dożów swego „Otella" i słyszałem jego autentyczny głos, bardzo charakterystyczny i sugestywny.

Początkowo próbowałem wytłumaczyć sobie tę inwazję filmów amerykańskich obecnością mnóstwa anglosaskich turystów, ale niestety przeczył temu ów włoski dubbing każdego filmu i wyłącznie krajowa publiczność na widowni.

Wyjeżdżając z Wenecji obiecywałem sobie, że włoskie filmy zobaczę w Padwie. Wyjeżdżając z Padwy myślałem to samo o Bolonii.

We Florencji zapomniałem o filmach włoskich, oglądając rzeźby Michała Anioła i obrazy Leonarda da Vinci, Rafaela i Botticellego.

Po Rzymie nie obiecywałem sobie już niczego, tylko kupiłem pękaty numer pisma branżowego „Cinemundus", zawierający bardzo ciekawe zestawienia statystyczne. Ze starannie wykonanych wykresów dowiedziałem się, że Włochy są dziś jednym z najlepiej skinofikowanych krajów na świecie, posiadając 7445 stałych kinoteatrów. W tych przeważnie nowoczesnych, doskonale pod względem technicznym wyposażonych kinach 85% repertuaru stanowią filmy amerykańskie starej i nowej produkcji, 10% przypada na produkcję włoską, 4% na angielską, 1% na francuską i inną.

Tę statystykę, która już i tak mówi za siebie, trzeba umieć odczytać. 10% produkcji krajowej na ekranach włoskich stanowią nie filmy włoskie, lecz filmy produkowane we Włoszech.

A to wielka różnica. Bo kto produkuje we Włoszech?

Amerykanie, Francuzi, Anglicy — no i sami Włosi też coś niecoś. Wskutek nieskrępowanej penetracji obcego kapitału we Włoszech powstało mnóstwo międzynarodowych spółek, które za tanie pieniądze produkują jeden za drugim filmy obliczone na rynek międzynarodowy. Amerykanie np., którzy ciągną olbrzymie zyski z eksploatacji własnych filmów, inwestują zebrane we Włoszech sumy w produkcję, która kosztuje ich o połowę taniej niż w Hollywood. Amerykański film wyprodukowany we Włoszech pokrywa swe koszty produkcji już po wyświetleniu go w samych Włoszech. Eksploatacja tego filmu w Ameryce czy w jakimkolwiek innym kraju przynosi producentowi czysty zysk. Filmy takie mają z włoską produkcją tyle wspólnego, że nakręcono je we włoskich ateliers, a przy ich realizacji pracował za marną opłatą włoski robotnik.

Jednym z obrazów tego typu są „Piraci na Capri". Jest to naiwna, kostiumowa historia o rycerskim arystokracie, który jako szlachetny rozbójnik stoi na czele bandy piratów, rabuje bogatych i obdarza zdobyczą uciskany przez feudałów lud. Film jest zrobiony w stylu obrazów Errola Flynna, dużo w nim ruchu, pogoni i walk z kulminacyjną sceną pojedynku na szpady włącznie. Plener jest autentyczny, włoski, główne role grają aktorzy amerykańscy Louis Hayward i Binnie Barness, reszta obsady włoska, a częściowo bodaj francuska. Statyści — a jest ich sporo, bo w filmie są sceny masowe — to oczywiście już sami Włosi.

W Cinecitta, włoskim miasteczku filmowym koło Rzymu, Amerykanie kręcą „Quo vadis". René Clair realizuje kostiumowy film „Diabelska piękność". Reżyser węgierski Geza Radwanyi nakręca „Kobiety w cieniu". Grają Francuzki Simone Simon i Françoise Rosay, Włoszki Valentina Cortese i Vivi Gioi, oraz Polka z pochodzenia Irasema Dilian (Warchałowska).

W atelierowej kantynie w czasie przerwy w zdjęciach spotykam bohatera „Złodziei rowerów", b. robotnika z huty „Breda", którego wynalazł dla swego filmu Vittorio de Sica. Stał się już gładkim amantem i na pewno w następnych filmach nie będzie tak naturalny, szczery i ludzki jak w roli nieszczęśliwego bezrobotnego, któremu skradziono rower. Zrobił karierę. Jego „awans społeczny" jest widoczny: flirtuje z nim sama Simone Simon.

Tak więc nie znajduję filmu włoskiego nawet „in statu nascendi" w Cinecitta. Wracam do Rzymu. Przeglądam znów repertuar kin.

Technicolorowe „Przeminęło z wiatrem" z Clarkiem Gable i Vivian Leigh dobija prawie półrocznego biegu na ekranie niewielkiego lecz luksusowego kina „Rivoli". Oglądanie filmu ma charakter uroczystego nabożeństwa dla snobów. W kinach włoskich miejsca nie są numerowane, wolno palić papierosy, wchodzić, wychodzić i deptać po palcach sąsiadom w trakcie seansu — za jedne 120 czy 150 lirów. Ale nie wówczas gdy grają amerykańską epopeję narodową wg powieści nieboszczki Margaret Mitchell. Seans trwa cztery godziny z przerwą na podwieczorek, bilet kosztuje 1000 lirów i nie wolno się spóźnić. Ale kogo stać na tę sumę, ten ma prawo do akademickiego kwadransu. Więc przez 15 minut przed filmem popisuje się piosenkarz. „Przeminęło z wiatrem" — to jedyny film bez dubbingu, gdyż producenci nie dopuściliby do takiej profanacji. Narodowi bohaterowie amerykańscy Scarlett O'Hara i Rett Buttler nie mogą przecież mówić po włosku!

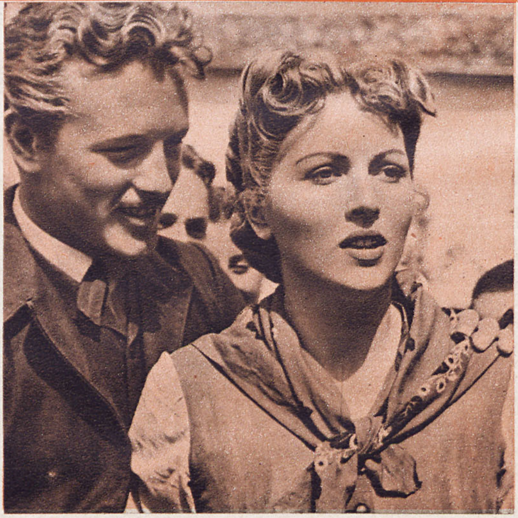
Grają tu też Disneyowską „Fantazję". Wiele osób zachwycało się tym filmem. Poszedłem. Z czystym sumieniem mogę powiedzieć, że „Fantazja" jest w 75 proc. nieporozumieniem, chwilami mocno szmirowatym. Poza tym obijają się jeszcze po ekranach amerykańskie filmy wojenne, których już nikt nie chce oglądać w USA.

Szukam nadal filmów włoskich. Niestety zszedł już z ekranu kasowy przebój ubiegłego sezonu pt. „Pogrzebana żywcem". Przeczytałem tylko obszerne streszczenie. W rezultacie nabrałem szacunku dla czcigodnej autorki „Trędowatej". Gdy wyraziłem swoje obawy co do wartości „Pogrzebanej żywcem" pewnej zachwycającej się filmem włoskiej kinomance, przekonała mnie, że kostiumy były znakomite a główny amant bardzo przystojny. Poza tym radziła, bym zaczekał parę tygodni, bo zapowiedziane są nowe przeboje włoskiej produkcji. Cytuję tytuły za „Cinemundusem": „Ręka umarłej", „Pocałunek umarłej", „Kto jest bez grzechu?". „Córka grzechu", „Sprzedałem duszę diabłu", „Tym bandytą jestem ja", „Krwawa Wielkanoc", „Krwawy świat", „Krwawy toast", „Śnieżka i 7 złodziei", „Kobieta w kajdanach" itd.

Szukam w spisie kin, czy gdzieś nie grają „Złodziei rowerów". Owszem jest taki tytuł.

Tak się nazywa jeden z numerów rewiowych: chodzi o popisy ekwilibrystów na rowerach.

O rewiach też warto wspomnieć, bo stanowią one uzupełnienie programu wielu kin. Bylem na takich rewiach we Florencji i w Rzymie, i muszę przyznać, że nasi strażacy przed wojną urządzali na prowincji niewiele gorsze spektakle. Bicie po twarzach, wzajemne kopanie się, ściąganie spodni itp. gagi, którymi są przeładowane te rewie, to jak gdyby żywe, bardzo stylowe uzupełnienie wszystkich B-pictures wyświetlanych masowo we Włoszech. Publiczność brana jest w krzyżowy ogień ogłupiania — importowanego i rodzimego. Jedyne, co w tych rewiach jest znośne, to występy piosenkarzy, obdarzonych z reguły dobrymi głosami. Tego jeszcze na szczęście nie wyparła zamorska tandeta.



Carla del Poggio i Jacques Sernas w filmie reż. Alberta Lattuady „Młyn na Padzie". Z lewej u góry: dramatyczna scena z tegoż filmu

Nie znalazłem prawdziwych filmów włoskich na włoskich ekranach. Stanowią one bowiem niewielką część nakręcanych obecnie we Włoszech filmów, te zaś to tylko 10% tego co dziś panoszy się w kinoteatrach słonecznej Italii.

Dobre filmy włoskie, z których filmowcy włoscy mogą być dumni — istnieją. Leżą w magazynach biur wynajmu, bo albo już zeszły z ekranów, albo dopiero czekają aż znajdzie się dla nich jakieś miejsce na ekranach.

Sytuacja kinematografii włoskiej jest tragiczna nie tylko w stosunku do ogólnego stanu gospodarki filmowej, która w innych warunkach mogłaby się od razu dźwignąć i przeżywać prawdziwy rozkwit — ile przede wszystkim w strasznych skutkach, jakie wywierają na milionach widzów tysiące złych filmów. Poziom kulturalny publiczności obniża się nieustannie, systematycznie wypacza się jej gust i ogłupia stale widza — dochodzi do tego, że włoski widz nie chce oglądać, bo nie umie ocenić tego, czym my we włoskich filmach się zachwycamy.

ZBIGNIEW PITERA

„SĄD HONOROWY"

film i teatr zwierciadłem aktualnych problemów

Czy nauka zna granice geograficzne?

Czy wielkie odkrycia naukowe, służące dobru człowieka, mogą być dziś bez przeszkód udostępnione całej ludzkości?

Czy sprawy nauki nie mają nic wspólnego z zagadnieniami polityki?

Jeżeli ktoś dałby na pierwsze pytanie odpowiedź przeczącą, a na dwa następne odpowiedział: tak — popełniłby ten sam zasadniczy błąd, co jeden z bohaterów filmu „Sąd Honorowy". Błąd kierownika Instytutu Medycyny Eksperymentalnej w Moskwie, prof. Dobrotworskiego, pozwolił uświadomić nie tylko jemu samemu, ale i nam wszystkim konieczność rewizji wielu dotychczasowych poglądów na zagadnienia, nie mające na pozór nic wspólnego z polityką, a w rzeczywistości bardzo ściśle z nią związane.

Dwaj ludzie nauki, profesorowie radziecy Łosiew i Dobrotworski wynaleźli nowy środek znieczulający. Wynalazek nie jest jednak jeszcze ostatecznie opracowany. Prof. Łosiew, bawiąc w Ameryce, jest przyjmowany z honorami przez tamtejszych uczonych i przemysłowców — i dla korzyści osobistych i żądzy sławy oddaje Amerykanom rękopis swej pracy naukowej. Po powrocie do kraju nie przyznaje się do tego, chociaż indaguje go w tej sprawie na zebraniu naukowców akademik Wierejski, który żąda od Łosiewa jasnej odpowiedzi na stawiane mu zarzuty. Po stronie Łosiewa staje początkowo prof. Dobrotworski, który, wychodząc z założenia że nauka jest apolityczna, gotów jest nawet udostępnić uczonym amerykańskim bawiącym w ZSRR tajemnice swego laboratorium. Postępowanie obu uczonych wywołuje oburzenie w radzieckich kołach naukowych. Władze państwowe postanawiają, by uczeni osądzili sami we własnym gronie czyny kolegów. Zostaje zwołany sąd honorowy, który demaskuje Łosiewa, a prof. Dobrotworskiemu uświadamia błędność jego postępowania. Okazuje się przy tym, że rzekomi uczeni amerykańscy są agentami wywiadu USA.

Na kanwie tej interesującej akcji rozwijają autorzy filmu kilka głównych i szereg ubocznych konfliktów, z których każdy służy do ujawnienia, wszechstronnego oświetlenia i ostatecznego rozwiązania jakiegoś aktualnego, ważnego społecznie, pasjonującego problemu.

Pierwszy, który wyłania się już w początkowych scenach filmu — to walka z czołobitnością przed osiągnięciami nauki i techniki zagranicznej. Profesorowi Łosiewowi imponuje amerykańska nauka, udziela wywiadów, dzieli się swymi doświadczeniami, wreszcie poniesiony dumą zapomina o swych obowiązkach uczonego-patrioty i oddaje Amerykanom rękopis dotyczący nowego preparatu, zanim jeszcze wynalazek został przywłaszczony nauce radzieckiej i wykorzystany w kraju. Jest tchórzem, więc nie przyznaje się do swego przestępstwa, brnie w kłamstwach, jego nicość moralna występuje na jaw w całej obydzie. Zdemaskowany na sądzie honorowym musi odejść; dla ludzi tego typu nie ma miejsca nie tylko w świecie nauki, lecz w społeczeństwie radzieckim w ogóle.

Człowiekiem, który pod względem wartości moralnych stoi na przeciwnym biegunie, jest akademik Wierejski. Piękna postać bezpartyjnego uczonego, który szczytnie pojmuje swe obowiązki wobec ojczyzny i narodu. On pierwszy dostrzega zdradę Łosiewa i piętnuje jego postępki we wspaniałej mowie oskarżycielskiej na sądzie honorowym.

„— Oskarżam tych — mówi akademik Wierejski — którzy zapomnieli o swojej dumie narodowej, którzy poniżyli honor i godność naszej Ojczyzny. Nie ma większej hańby dla obywatela radzieckiego!

— Czyż mamy być wiecznymi tułaczami bez paszportów wśród ludzkości?

— Czyż mamy być ludźmi bez ojczyzny — kosmopolitami?"

Mowa Wierejskiego nie jest skierowana tylko do trybunału sądu honorowego i oskarża nie tylko jego kolegów. Wierejski mówi z ekranu wprost do widowni, przemawia do nas. Porusza nie tylko sprawy dotyczące świata nauki, lecz wszystkich dziedzin życia. Patriotyzm powiązany z internacjonalizmem winien znajdować swój wyraz na każdym najdrobniejszym nawet odcinku pracy człowieka, walczącego o nowy lepszy świat przeciw nie posiadającym ojczyzny kosmopolitom.

Prawdziwie i głęboko zarysowana jest w filmie sylwetka prof. Dobrotworskiego — człowieka, który zamknąwszy się w ciasnym kręgu swych naukowych zainteresowań, stracił kontakt z życiem, z rzeczywistością, ze światem. Stracił z oczu obraz toczącej się dziś walki sił reakcji i postępu, uśpił swą czujność, a w konsekwencji zapomniał o wartości własnego dzieła, o jego celu i przeznaczeniu. Decydując się na udostępnienie wrogom szczegółów pracy nad preparatem, uspokajał swe sumienie naiwnymi argumentami, że przecież to nie jest tajemnica wojskowa, że nie chodzi tu o plany nowej łodzi podwodnej czy samolotu, lecz o znieczulający środek medyczny: „Ból — jest wszędzie bólem, uczeni — są wszędzie uczonymi, a chorzy — wszędzie chorymi..." Nie zdawał sobie jednak sprawy, że w Ameryce preparat jego nie stanie się wcale dobrodziejstwem ludzkości, lecz przede wszystkim obiektem handlu i spekulacji.

Wyjawieniu szczegółów preparatu zapobiegła para młodych komsomolców, którzy postąpili wbrew woli prof. Dobrotworskiego, ale w zgodzie z własnym sumieniem i poczuciem obowiązku. Młody asystent Mikołaj w rozmowie z amerykańskimi profesorami zdemaskował upodlającą sytuację uczonych z zą Oceną, uzależnionych całkowicie od kapitalistycznych firm, które eksploatują ich wynalazki.

Główny konflikt, znakomicie pod względem dramaturgicznym rozwinięty, powstaje między Wierejskim a Dobrotworskim. Obaj uczeni są bowiem serdecznymi przyjaciółmi. Dobrotworski, solidaryzując się z Łosiewem, nie chce dostrzec słuszności argumentów Wierejskiego. Ten zaś cierpi głęboko, widząc błąd przyjaciela i po bezskutecznych perswazjach decyduje się wystąpić przeciwko niemu z ciężkim oskarżeniem. Ponad przyjaźń stawia dobro nauki radzieckiej, wie, że otwierając koledze oczy na prawdę odzyska dawną przyjaźń, uczyni ją jeszcze mocniejszą i trwalszą.

I oto dwie dalsze przeciwstawne postaci: żony uczonych — Dobrotworska i Łosiewa. Pierwsza — kobieta o szerokich horyzontach myślowych, lekarz, pełna poświęcenia, wyrozumiałości i subtelności w swym stosunku do męża. Stanowcza i konsekwentna, gdy chodzi o wskazanie drogi wyjścia swemu załamanemu psychicznie mężowi.

Druga — płytka, ograniczona, bezradna. Nie rozumie tego co się wokół niej dzieje. Nie ma żadnego celu w życiu, ani żadnych ideałów. Jej tragedią są węzły, które łączą ją z przestępcą Łosiewem.

Każda z tych postaci pozwala autorom zarysować jakiś nowy, ciekawy problem. Dlatego też film obfituje w bardzo żywe i dramatyczne sceny. Konflikty narastają stopniowo, zazębiają się logicznie, by wyładować się wreszcie w wielkiej scenie sądu honorowego. Wszechstronne zapoznanie widza z zagadnieniem, postaciami i tłem całej sprawy pozwala mu włączyć się do akcji jako część ekranowego audytorium i przeżywać wydarzenia wraz z bohaterami filmu.

Cały! zespół pod batutą reż. A. Rooma daje tutaj popis filmowego kunsztu aktorskiego. Na czoło wysuwa się świetny aktor charakterystyczny Borys Czirkow w roli akademika Wierejskiego. Ta głęboko przestudiowana rola jest czymś tak zupełnie nowym w dorobku aktorskim Czirkowa, że początkowo trudno odgadnąć w socrystej postaci Wierejskiego młodego bolszewika Maksyma z rewolucyjnej trylogii filmowej, bohatera „Nauczycielaˮ i „Glinkiˮ.

Trafnie ujęli swe role N. Annienkow (Dobrotworski) i N. Swobodin (Łosiew). Bardzo dobre są O. Ziźniewa i L. Sucharewska w rolach żon obu uczonych. Młodzieńczy temperament z dojrzałą rozwagą komsomolców spoili w rolach asystentów E. Samojłow i A. Maksimowa.

Film „Sąd Honorowy" nie został oparty na oryginalnym scenariuszu, jest transpozycją sztuki scenicznej A. Sztejna, znanej u nas z gościnnych występów Moskiewskiego Teatru Dramatycznego. Porównanie obu interpretacji „Sądu Honorowego" nasuwa ciekawe spostrzeżenia odnośnie wzajemnego stosunku dwóch dziedzin sztuki — filmu i teatru. Niewiaśćwie byłyby tu rozważania na temat tego, która wersja jest lepsza, jeżeli chodzi o wymowę poruszanych w dramacie problemów. Oba ujęcia są różne — tak jak różne są środki, którymi dysponowali autorzy filmu i twórcy spektaklu scenicznego. Można natomiast mówić jedynie o słabszym lub silniejszym wyrazie pewnych momentów obu ujęć.

W scenariuszu, przeróbionym zresztą ze sztuki przez samego autora, uderza większa zwartość konstrukcji dramatycznej, kondensacja wydarzeń, które toczą się płynnie, nie pozwalając widzowi oddalić się ani na chwilę od spektaklu i snuć własnych refleksji na temat poruszonych zagadnień, jak to ma miejsce w teatrze. Film sugeruje i przekonywuje oczywistością ukazanych na ekranie wydarzeń.

Inna jest interpretacja poszczególnych postaci w filmie i na scenie. Nie dotyczy to może odtwórców roli akademika Wierejskiego. Zarówno Borys Czirkow jak i Lew Swierdlin z Moskiewskiego Teatru Dramatycznego są aktorami podobnego typu, nawet gdy chodzi o warunki zewnętrzne, potrafią znakomicie ukazać dobroduszność i humor a równocześnie wysokie wartości charakteru Wierejskiego — jego bezkompromisowość, konsekwencję postępowania, wiarę w ideały, którym poświęca pracę swego życia.

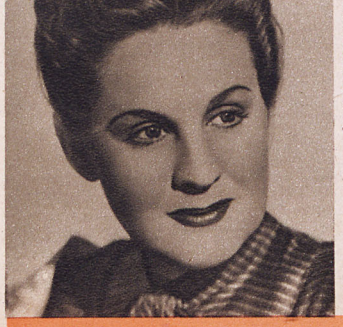
Na scenie aktor A. Chanow był w roli Dobrotworskiego głębszy, silniej przeżywaliśmy jego upadek i odrodzenie moralne, kreacja ta psychologicznie była bardziej wymowna i wyrazistsza. W przeciwieństwie do scenicznego Łosiewa, który niewiele wykraczał poza schemat „czarnego charakteruˮ, aktor N. Swobodin nadał tej postaci w filmie więcej cech zapalczywości, podkreślił brak dyscypliny wewnętrznej. Jego Łosiewem miotała niezaspokojona wybujała ambicja, łatwo wyobrażaliśmy sobie jak czuł się dobrze w Ameryce, gdzie pochlebstwa i pieniądze zaślepiły go do tego stopnia, iż gotów był oddać swój wynalazek kapitalistycznym fabrykantom.

Rola żony Łosiewa raziła na scenie w sugestywnej interpretacji F. Raniewskiej zbytnią groteskowością, wywołując wrażenie, iż rola jej jest skeczem odbiegającym od charakteru całej sztuki, sztucznie do niej wstawionym. L. Sucharewska odtwarza na ekranie postać prawdziwą, ludzką, tę właśnie, którą zakreśla ideowy sens filmu.

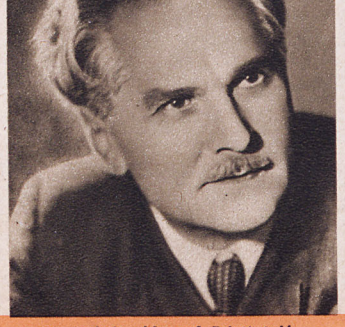
*

„Sąd Honorowy" jest jednym z przejawów coraz bardziej zacieśniającej się współpracy radzieckiego teatru i filmu. Obie dziedziny sztuki starają się w coraz większym zakresie sięgać do najaktualniejszych problemów, czerpać tematykę bezpośrednio z życia, wskazywać ich wagę ideologiczną, pomagać w przezwyciężaniu trudności, stających na drodze budowy nowego, lepszego jutra całej ludzkości.

JAN ŁĘCZYCA



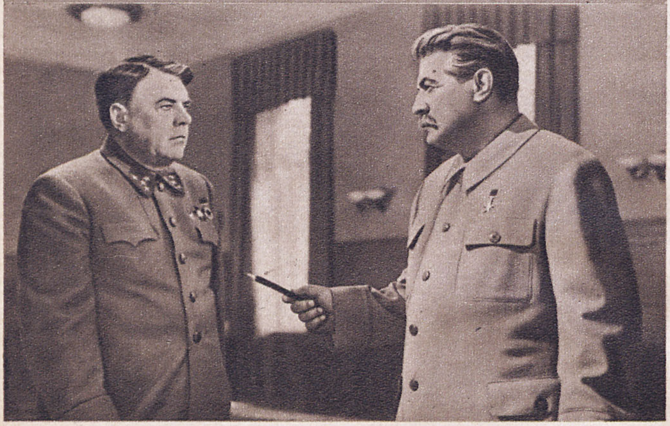
Olga Ziźniewa w roli żony prof. Dobrotworskiego



N. Annienkow jako prof. Dobrotworski

L. Sucharewska w roli żony prof. Łosiewa

FESTIWAL FILMÓW RADZIECKICH



Scena z filmu „Bitwa o Stalingrad“: A. Dikij w roli Generalissimusa Stalina i J. Szumski jako Marsz. Wasilewski.

BITWA O STALINGRAD

WIELKI FILM O WIELKIM WYDARZENIU

19 listopada 1942 roku nastąpił przełom w historii drugiej wojny światowej. Na tzw. „stepach kałmuckich“, na północ od Stalingradu, wojska Dońskiego frontu Armii Czerwonej przełamały linie niemieckie i genialnie śmiałym ruchem oskrzydlającym zagroziły odcięciem lewego skrzydła doborowej armii hitlerowskiej Paulusa.

Wszyscy zdawali sobie sprawę, że stało się to akurat w najtragiczniejszym momencie wojny. Uzbrojone po zęby pancerdywizje koloru feldgrau parły na Wołgę, na Kaukaz. W Stalingradzie zmieniono w fortece nawet ogródki jordanowskie. W rejonie fabryki „Czerwony Październik“ 70-ta dywizja generała Ludnikowa ze stanu dziesięć tysięcy ludzi utraciła w huraganowym ogniu natarcia 9200 żołnierzy. Marszałek Stalin oświadczył przedstawicielowi prasy anglosaskiej: „Pomoc Sprzymierzonych nie jest zbyt wydatna, gdy się uwzględni, że Związek Radziecki sam utrzymuje na sobie główny ciężar wojny. Jedno jest niezbędne: aby Sprzymierzeni wypełnili swe zobowiązania wobec nas“. Ale w tym pełnym ostatecznego napięcia momencie min. Cripps oświadczył w brytyjskiej Izbie Gmin: „Walka z łodziami podwodnymi jest najważniejszym problemem, jaki w chwili obecnej stoi przed Sprzymierzonymi“. Żołnierz Stalingradu zwyciężył samotnie.

Zwyciężył jednak również w interesie całego człowieczeństwa, w interesie wszystkich ludów miłujących pokój. Na nic się nie zda pracowite doszukiwanie się historyków analogii między bitwą stalingradzką a kampanią Hannibala czy jakąś operacją napoleońską. Znaczenie tej bitwy było jedyne w dziejach świata, znacznie przekraczające zakres zagadnień militarno-strategicznych.

Dlatego to zamysł wiernego odtworzenia na ekranie nie garści batalistycznych wspomnień, lecz historii zwycięstwa stalingradzkiego w najszerszym pojęciu, musiał się wydać tak trudnym, że prawie niewykonalnym dla tak młodej sztuki, jak kinematografia.

Widz polski od czasu „Trzeciego szturmu“ pamięta nowy, pełen rozmachu gatunek sztuki filmowej, stworzony przez kinematografię radziecką. Gatunek ten nazwaliśmy wówczas wielkim, inscenizowanym reportażem. Lecz ofenzywa na Krymie — temat „Trzeciego szturmu“ — nie posiadała tak kluczowych elementów doniosłości historycznej jak batalia stalingradzka. Łatwiej ją było, tę krymską ofensywę, pokazać, jako wydarzenie głównie militarne, jako jeden z rozlicznych etapów wielkiej walki dwóch ideologii, dwóch światów.

W wypadku Stalingradu musiały przyłączyć się inne elementy. I to elementy nie mniej ważkie od techniki uderzenia czy od heroizmu żołnierza. Nie było wiadomym, czy w ów dopiero co stworzony schemat „inscenizowanego reportażu“, który dał tak dobre rezultaty przy „Trzecim szturmie“, dadzą się zmieścić owe pozamilitarne elementy.

Pierwsza część „Bitwy o Stalingrad“ reżyserii W. Pietrowa, którą zobaczyliśmy w ramach Festiwalu Filmów Radzieckich, daje odpowiedź na to pytanie.

Reżyser, przy wybitnym współudziale operatora J. Jekielczyka, przy pomocy gigantycznych środków i wnikliwej analizy historycznej, dał porywający obraz zmagań dwóch armii w pierwszej fazie bitwy.

Z jednej strony, w zdjęciach frontu, mamy wyraźne narastanie nastrojów grozy i determinacji — z drugiej strony, w zdjęciach naczelnego dowództwa, mamy logiczną historię narodzin spokojnego i pewnego planu zwycięstwa. Przeplatanie się tych dwóch wątków o dwóch różnych poziomach dynamizmu udramatyzowało temat i pozwoliło widzowi na jasne uchwycenie nici, wiążących zwycięstwo żołnierza na froncie z decydującym wysiłkiem wodza.

Scenarzyście (M. Wircie) i reżyserowi to właśnie zadanie udało się doskonale. Montaż łączy w konsekwentne całości logiczne zespoły zdjęć: spokojnie zapalaną fajkę Stalina pochylonego nad mapami, rozkaz przebiegający ponad frontami do zagrożonego Stalingradu, zdecydowaną twarz dowódcy armii i bohaterski wyczyn obrońców ważnej pozycji.

Epizody bitewne wyreżyserowane są wręcz znakomicie, np. przejście armii niemieckiej przez Don, nalot bombowców na centrum Stalingradu czy przeprawa przez Wołgę dywizji gen. Rodimcewa.

Na filmie zaciążyła niewątpliwie konieczność rozwijania akcji bitewnej na terenach miasta. Intensywnie odbudowujący się Stalingrad dnia dzisiejszego nie nadawał się jako teren do zdjęć, skutkiem czego musiano uciec się do dekoracji w atelier. Więcej plenerów będzie zapewne w drugiej części, której akcja toczyć się będzie zasadniczo poza obrębem miasta.

Strona niemiecka stanowi osobne zagadnienie. Umiejętne jej pokazanie, zwłaszcza przy pomocy poufniejszych dialogów pomiędzy bogami hitlerowskiej Walhalli czy wysokimi dostojnikami Wehrmachtu oraz rozmów prostych niemieckich żołnierzy (częstokroć antyfaszystów), powinno było pokazać całą przepaść ideową, dzielącą te dwa światy. Wirta (w przeciwieństwie do Pierwiencewa, scenarzysty „Trzeciego szturmu“) zrezygnował niestety z tej drogi.

Doskonałą muzykę do filmu napisał jeden z czołowych kompozytorów radzieckich Chaczaturian.

Z zespołu doskonałych wykonawców wybija się zdecydowanie znakomity A. Dikij, kreujący postać Stalina. Każdy jego ruch — gra zresztą bardzo oszczędnie — jest starannie wystudiowany a charakter kreacji (np. sceny poufnej rozmowy z nienazwanym „starym druhem“) jest ogromnie ludzki.

„Bitwa o Stalingrad“ — wielki film o wielkim wydarzeniu — w pełni zasłużyła na wielką nagrodę tegorocznego festiwalu w Mariańskich Łaźniach.

JERZY PŁAŻEWSKI

CZARODZIEJ SADÓW

FILM O MICZURINIE I JEGO NAUCE

W chwili obecnej, kiedy nauka stała się bardziej niż kiedykolwiek podstawowym elementem budownictwa, — film radziecki, film socjalistycznego państwa, które oparło się na naukowym światopoglądzie, tym ściślej związał swoją tematykę z zagadnieniami nauki.

Po takich filmach jak „W imię życia“ i „Sąd Honorowy“ powstały ostatnio dwa nowe dzieła, obrazujące zwycięstwo zasad materialistycznego poglądu na świat — „Życie dla nauki“ (film o Pawłowie) i „Czarodziej sadów“ (fim o Miczurinie i jego genialnej pracy).

Główną osnową dramatyczną filmu „Czarodziej sadów“ jest zmaganie się z przyrodą człowieka, który postanowił dokonać w niej zasadniczych zmian, który postanowił stworzyć nowe prawa przyrody, podporządkować ją woli ludzi i podnieść tym samym potęgę swego kraju i narodu.

Drugim równoległym wątkiem jest walka bohatera przeciwko wyznawcom i obrońcom idealistycznych teorii w nauce, przeciwko wrogom postępowej myśli. Walkę tę musiał toczyć Miczurin aż do Wielkiej Rewolucji Październikowej. Sił do walki dodawała mu wiara narodu i młodzieży w słuszność jego myśli, a zwycięstwo przyszło wraz z władzą radziecką, która dała Miczurinowi pełne możliwości pracy na najszerszą skalę.

Scenariusz Al. Dowżenki wysuwa na pierwszy plan wielką ideologiczną batalię w nauce biologii, daje jasne, rzetelne wyjaśnienie najbardziej złożonych procesów naukowo-twórczych. Nic, co nie było w życiu Miczurina związane z jego bohaterskim czynem — nie mąci w filmie jasności i wyrazistości obrazu.

Myśl przewodnia filmu wyraża się w tym, iż dzięki rozwojowi radzieckiej nauki, człowiek — poznawszy prawa przyrody — staje się wolniejszym, bardziej niezależnym od żywiołów i coraz lepiej kierując tymi prawami w zamierzonym kierunku — budować będzie, uzbrojony w teorię marksistowsko-leninowską, lepsze jutro w socjalistycznym państwie.

Jednym z głównych i najczęściej spotykanych w twórczości Dowżenki tematów jest zagadnienie stosunku człowieka do przyrody. Od obrazu przyrody aktywnie uczestniczącej w życiu bohatera, przechodzi Dowżenko w twórczości swej stopniowo do obrazu bohatera, aktywnie oddziaływującego na przyrodę, zmieniającego jej prawa.

Kinematografia radziecka stworzyła w dziedzinie filmu biograficznego nowe kanony artystyczne. Miczurin, jak i bohaterowie innych radzieckich filmów biograficznych, ukazany jest przede wszystkim jako realizator postępowych idei, jako bojownik o prawdę i dobro.

Film kończy się optymistycznym obrazem młodych twarzy uczniów Miczurina, którzy realizować będą jego osiągnięcia w przyszłości i dzięki jego nauce łatwiej i szybciej będą mogli przekształcać przyrodę.

Reżyser Dowżenko oraz operatorzy L. Kosmatow i J. Kun stworzyli obraz głęboko filozoficzny i ideowy, pełen poetyckiej siły, świeży i śmiały.

Wartość filmu podnoszą doskonałe barwy (realizatorzy otrzymali pierwszą nagrodę za film kolorowy na tegorocznym festiwalu w Mariańskich Łaźniach), gra aktorów oraz świetna muzyka Szostakowicza. W roli Miczurina występuje G. Biełow. Film odznaczony został nagrodą im. Stalina.

I. KAR.

RADZIECKIE KRESKÓWKI BARWNE

W czasie festiwalu filmów radzieckich wyświetlany był specjalny program złożony przeważnie z filmów rysunkowych. Obejmował on kreskówki: „SZARA SZYJKA“, reżyserii Połkownikowa i Amabrika według bajki Mamin-Sibiriaka, rysowana przez Trasowa, — „MALI OGRODNICY“ oraz „SIEDEM CZARODZIEJSKICH PŁATKÓW“ reżyserii M. Cechanowskiego według bajki W. Katajewa.

W przeciwieństwie do amerykańskich kreskówki radzieckie oparte są zawsze na starannie opracowanym scenariuszu i wprowadzają nas w ściśle określony świat, odtworzony z pewnym specyficznym temu gatunkowi sztuki realizmem. Weźmy dla przykładu „Małych ogrodników“. Nie jest to w najmniejszej mierze zbiór „gagów“, chociaż scenariusz przedstawiający troski i kłopoty sympatycznej parki dzieci jest pełen pomysłowości i swoistego humoru o bajkowo-sielskim charakterze. Motywem tego filmu jest praca i jej wychowawcze znaczenie. Film skonstruowano i narysowano tak, iż jest on atrakcyjny i miły dla najmłodszej widowni. Toteż widownia żywo reaguje na wszystkie perypetie małych ogrodników.

Film „Szara Szyjka“ przenosi nas w ulubiony dla filmów rysunkowych świat zwierząt. Ale i tutaj nie ma śladów bezmyślnej gonitwy kota za myszą, lub Pompka-marynarza za... szpinakiem. Bajka skonstruowana jest logicznie. Mała, dzika kaczuszka, zwana Szarą Szyjką, nie ma sił do wędrówki w ciepłe kraje. Zostaje na zimę wśród śniegów i lodów. Zginęłaby marnie, gdyby nie przemiłe, ucieszne zajączki, zawsze gotowe przyjść jej z pomocą. Bajka wyraźnie sugeruje wartość pomocy wzajemnej i znaczenie, jakie posiada środowisko i kolektyw dla wychowania jednostki.

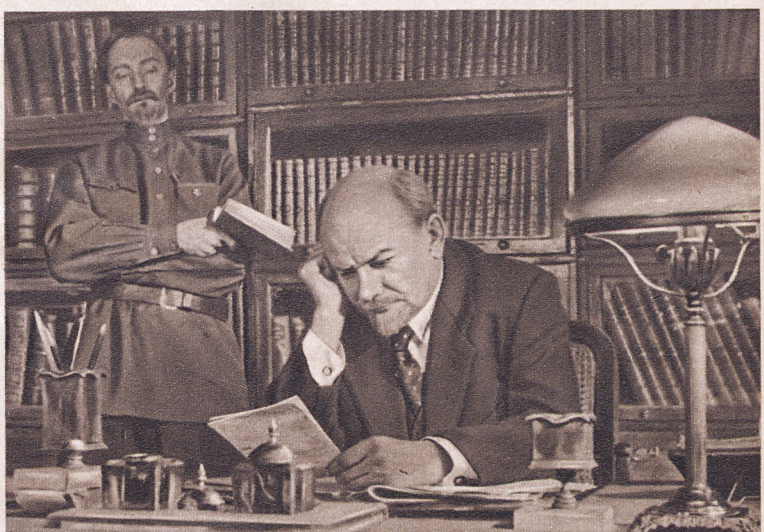
Najwybitniejszą pozycją wydaje mi się bajka o „Siedmiu czarodziejskich płatkach“. Scenarzystą jest znany literat W. Katajew, autor wspaniałej książki „Naprzód czasie“ i współtwórca scenariusza filmu „Samotny żagiel“ (wg jego powieści).

Bajka o czarodziejskich właściwościach siedmiu płatków kwiatu jest znakomita. Morał końcowy, że tylko z dobrych uczynków płynie korzyść, a uczynki obojętne społecznie są równoznaczne ze złymi i szkodliwymi, przeprowadzony jest w sposób sugestywny i szczerze wzruszający. Środowisko, w którym rozgrywa się ta bajka (dzisiejsza Moskwa) oraz forma, jaką obrali autorzy, jest całkowicie nowatorska. Oglądaliśmy w filmie rysunkowym plastyczne i pełne świetnego ruchu „travellingi“ podczas biegu małej bohaterki przez ulice Moskwy. Jest to ze wszech miar interesująca próba w tej dziedzinie. Nowość, którą warto podkreślić.

Forma utworu musi być ściśle związana z treścią. Wypowiedział to już jasno Sergiusz Eisenstein. Radziecka szkoła filmów rysunkowych udowodniła swymi pracami, że filmy rysunkowe, zawierając wysokie walory wychowawcze, mogą być również interesujące i pełne humoru, bez stosowania szablonowej, cukierkowo-gagowej metody amerykańskiej, która, nieustannie powtarzana, staje się po prostu nudna.

W. ŚWIERADOWSKI

HUMANISTA SCENY i ekranu



Dziesięć lat temu zmarł znakomity aktor radziecki Borys Szczukin, doskonały odtwórca roli Lenina w filmach poświęconych wydarzeniom Wielkiej Rewolucji Październikowej. Na zdjęciu Borys Szczukin w swej ostatniej kreacji w filmie reż. M. Romma „Lenin w r. 1918"

W pogodne letnie popołudnie wczasowicze z letnisk nad Wołgą widywali często spacerującego mężczyznę. Zamyślony człowiek przystawał, patrzył chwilę na siwawe rozlewiska rzeki i ruszał potem dalej mrucząc cicho, jakby rozmawiał sam ze sobą.

Spacerowiczem tym był jeden z najznakomitszych aktorów radzieckich: Borys Wasiliewicz Szczukin. Podczas samotnych wędrówek, nad brzegiem Wołgi, opracowywał tu rolę Bułyczewa ze sztuki „Jegor Bułyczew" Gorkiego.

Kreacja Szczukina stała się fundamentem, na którym rozwinął się wspaniale sceniczny realizm socjalistyczny.

Oto co pisze o gigantycznej drodze Szczukina jeden z twórców radzieckiego teatru, W. Niemirowicz-Danczenko: „Przez głęboki w społecznej i psychologicznej treści obraz Bułyczewa... — bez najmniejszej sentymentalności i bez chłodnego racjonalizmu — świeży sceniczne i na zawsze pamiętny, do doskonałego i zachwycającego rysunku Lenina..."

Tę trudną drogę od roli Bułyczewa do znanej dobrze naszym czytelnikom kreacji Lenina wypełniły inne role, może mniej znane, ale niemniej świetne.

Była to jeszcze w pierwszych latach po Rewolucji Październikowej. Szczukin grał wtedy w pierwszych sztukach radzieckich L. Leonowa, L. Sejfullinej i innych. W sztukach tych Szczukin pokazał nowych, prawdziwych ludzi tworzącego się świata, ludzi nasyconych rewolucyjną romantyką. Jako bodajże pierwszy aktor radziecki odtworzył na scenie prostych, zwykłych ludzi, mężnych i dobrych, znających cel swojej walki, ludzi wziętych wprost z życia.

Na długo przed opracowaniem scenariuszów do filmów „Lenin w Październiku" i „Człowiek z karabinem" Szczukin przygotowywał się do roli Lenina. Praca ta nie była łatwa. Musiał zapoznać się z dziełami Lenina, przyswajał sobie dykcję Lenina słuchając mów nagranych na płyty; na podstawie opowiadań ludzi, którzy obcowali z wodzem Rewolucji Październikowej, odtwarzał gesty, mimikę i sposób bycia Lenina. Pierwsze kreacje Lenina w tych filmach były świetne, ale jeszcze niedoskonałe. Szczukin cały trud włożył w jak najwierniejsze oddanie raczej zewnętrznego podobieństwa Lenina. Sam zrozumiał, że to jeszcze nie to, że to jeszcze nie postać Lenina, która ma na zawsze utkwić w pamięci potomnych. I w następnym filmie „Lenin w 1918 roku" stworzył przepiękną kreację Iljicza, bardzo głęboką i wzruszająco prawdziwą. Zrzekł się tu złudy powierzchownego podobieństwa, jak na przykład podkreślania wadliwej wymowy Lenina, wiele cech intuicyjnie sam odtworzył i idąc po linii oddania prawdy istotnej, wewnętrznej — stworzył genialną, głęboko prawdziwą i niezapomnianą sylwetkę twórcy nowej epoki.

Jednakże Szczukin nie był zadowolony i z tej stworzonej przez siebie kreacji. Ten tytan pracy stawiał sobie, jako artyście, coraz większe wymagania.

Marzył o następnym filmie, w którym chciał stworzyć jeszcze doskonalszą, jeszcze prawdziwszą postać Lenina. Wielki humanista, który z takim olbrzymim umiłowaniem ożywiał na scenie prostych, a przecie bohaterskich ludzi pracy, ludzi walki, po cichu, w samotności, przygotowywał się do następnej roli Iljicza.

Niestety, dziesięć lat temu, w pełni sił twórczych, pracę jego, która się stała dorobkiem ogólnoludzkim, przerwała śmierć. Zmarł nagle w wieku lat 45.

Rano znaleziono wielkiego artystę martwego w łóżku z otwartą książką w ręku. Była to książka Diderota „Paradoks o aktorze" otwarta na stronie, gdzie Diderot opowiada, jak to przyjaciel znanego rzeźbiarza XVII wieku złapał pracującego nad rzeźbą mistrza za rękę i krzyknął:

— „Zatrzymaj się! Lepsze — wróg dobrego, przecież zaraz wszystko zepsujesz!"

— „Widzisz tylko to, co zrobiłem — odparł artysta, — ale nie widzisz tego, co zamierzam i czego dopracowuję się".

TADEUSZ KONWICKI

KSZTAŁCENIE KADR FILMOWYCH

Zamieszczone niżej uwagi na temat zagadnień szkolnictwa filmowego skreślone zostały przez wykładowcę dramaturgii filmowej w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi ob. Regine Dreyerową, która brała czynny udział w obradach pedagogów filmowych podczas tegorocznego festiwalu w Mariańskich Łaźniach. Red.

Szkolnictwo artystyczne w ogóle, a filmowe w szczególności, jest jeszcze w wielu krajach kapitalistycznych do dziś traktowane po macoszemu. Np. Instytut Filmowy w Paryżu funkcjonuje tylko dzięki energicznie podjętej akcji społecznej oraz ofiarnej pracy jego kierownictwa i pedagogów z Leonem Moussinac na czele.

Podobne stosunki panowały i panują we Włoszech. Szkole Filmowej w Rzymie (Centro Sperimentale) udało się w ciągu dłuższego czasu zachować odpowiedni poziom szkoleniowy wyłącznie dzięki uporczywej pracy grupy postępowych filmowców demokratycznych ze świetnym pedagogiem, zmarłym niedawno Francesco Passinetti oraz znanym teoretykiem filmu Umberto Barbaro na czele.

Krajem, który pierwszy podjął pionierską pracę organizowania systematycznego szkolnictwa filmowego, jest Związek Radziecki. Wszechzwiązkowy Państwowy Instytut Filmowy (WGIK) ma już przeszło dwudziestoletnią tradycję i jest jedyną w świecie szkołą o tak szerokim zasięgu. Kształci nie tylko reżyserów, operatorów i aktorów filmowych, ale także scenarzystów, filmogratów (odpowiednik — scenografów), krytyków filmowych oraz organizatorów produkcji.

Sprawa szkolnictwa filmowego w krajach demokracji ludowej traktowana jest bardzo poważnie. Czechosłowacja i Polska posiadają już od kilku lat wyższe szkoły filmowe, rozwijające się w szybkim tempie zarówno pod względem organizacyjnym, jak i pedagogicznym. Bułgaria, Węgry oraz Rumunia przygotowują się do założenia podobnych uczelni.

Również strefa radziecka Niemiec posiada już funkcjonującą placówkę szkoleniową (przy wytwórni „Defa"), którą opiekuje się reżyser Dr Kurt Maetzig, wykładowca dramaturgii filmu.

W dniach festiwalu filmowego w Mariańskich Łaźniach sprawą kształcenia kadr filmowych była przedmiotem ożywionych rozmów wśród delegatów wszystkich państw.

Z inicjatywy dyrekcji paryskiego IDHEC'u odbyła się specjalna konferencja, w której wzięli udział delegaci Francji, Czechosłowacji, Polski i Bułgarii. Konferencja miała charakter informacyjny i dotyczyła organizacji szkół filmowych.

Najobszerniej podzielił się swoimi doświadczeniami dyrektor IDHEC'u reżyser Łods. Szkoła francuska boryka się stale z brakiem bazy materialnej i z terrorem politycznym rządu. Niektóre tematy jednak poruszane w pracach studentów (np. „Blaty i Murzyni", obrazki z „Włosny Ludów", „Tragedia francuskiej chłopki na obczyźnie") wskazują, że IDHEC jest placówką o wyraźnie postępowym obliczu ideologicznym. Stąd też wypływają interesujące poszukiwania metody pracy pedagogicznej, które często dają bardzo pomyślne rezultaty.

Sprawa szkół filmowych włączała się samorzutnie do porządków dziennych nieomal wszystkich dalszych oficjalnych i półoficjalnych konferencji i spotkań delegatów festiwalu.

Szczególnie wielkie zainteresowanie dla sprawy szkolnictwa filmowego przejawili delegaci Związku Radzieckiego z wiceministrem kinematografii W. Szczerbiną na czele. Okazuje się, że nieomal wszyscy delegaci sowieccy prowadzili lub prowadzą po dziś dzień wykłady w Państwowym Instytucie Filmowym w Moskwie lub też w szkołach teatralnych. W ciągu ostatnich dwu lat zostały wprowadzone zasadnicze zmiany w systemie nauczania, szczególnie na wydziale scenariopisarskim. Walka z formalizmem i kosmopolityzmem znalazła żywy oddźwięk w pracy szkolnej zarówno wśród pedagogów, jak i studentów.

Przegląd prac szkolnych zainicjowała Polska. Specjalny poranek polskiej Wyższej Szkoły Filmowej zgromadził bardzo licznych uczestników festiwalu. Po krótkim wyjaśnieniu ze strony wykładowców o stanie Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi oraz o organizacji prac praktycznych słuchaczy, zademonstrowano sześć kilkuminutowych etiud o metrażu od 100 do 300 m każda.

Prace polskich studentów przyjęte zostały z wielkim zainteresowaniem i wywołały bardzo żywą dyskusję. Dotyczyła ona systemu prowadzenia prac praktycznych w szkołach filmowych, współpracy z aktorem zawodowym i aktorem-studentem.

W dyskusji brali udział najpoważniejsi delegaci. Np. znakomity aktor radziecki A. Dikij, który czterdzieści lat swego życia poświęcił pracy pedagogicznej w szkołach artystycznych, zanalizował w interesujący sposób etiudę zrealizowaną wg noweli A. Tołstoja, uznając rozwiązanie filmowe trudnego problemu artystycznego dobrze znanej mu noweli za bardzo trafne.

Niektórzy z delegatów, jak B. Czirkow (znany z Tryloghi o Maksymie) oraz A. Borysow (odtwórca roli Pawłowa) wypowiedzieli w formie piśmiennej swoje zdanie o etiudach, dołączając gorące życzenia owocnej pracy dla słuchaczy szkoły.

Gospodarze festiwalu odwzajemnili się polskiej delegacji, organizując dla nas specjalny pokaz kilku prac Wyższej Szkoły Sztuki w Pradze.

Czechosłowacka szkoła filmowa ma nieco odmienny system nauczania od innych szkół filmowych. Pierwsze trzy lata studiów zajmują przeważnie dyscypliny teoretyczne. Pierwsze prace praktyczne, wyświetlane na pokazie, mają charakter kronikarski lub reportażowy, są oryginalnie pomyślane i interesująco wykonane.

Wyrazem porozumienia pracowników szkół filmowych w Mariańskich Łaźniach było rzucone przez Francuzów, a podjęte przez wszystkich, hasło międzynarodowego kongresu szkolnego w dziedzinie filmu.

REGINA DREYER

W 32 ROCZNICĘ WIELKIEJ REWOLUCJI PAŹ

WODZ REWO

NA EK

Kinematografia radziecka stworzyła wiele świetnych dzieł sztuki filmowej, których tematyka poświęcona jest życiu i działalności wielkich przywódców rewolucyjnego Października, życiu i pracy twórców państwa radzieckiego, socjalistycznego ustroju.

Ucząc się życia Lenina i Stalina młodzież ogląda na specjalnych pokazach filmy opowiadające o wielkiej Rewolucji Październikowej, jak „Lenin w 1918 roku", „Lenin w Październiku", „Przysięga", „Wielkie zarzewie" i inne.

Któż nie pamięta tak cennych filmów jak „Człowiek z karabinem" i „Trzy pieśni o Leninie", kto nie przypomni sobie wielu innych filmów poświęconych Październikowi?

Oprócz filmów fabularnych o Rewolucji i jej wodzach istnieją również filmy dokumentarne. Serię tych filmów rozpoczął operator Lemberg w roku 1917, nakręcając szereg zdjęć dokumentarnych przedstawiających Lenina.

Najlepsi realizatorzy radzieccy z największym umiłowaniem i pietyzmem tworzyli filmy o Leninie i Stalinie.

Oto obraz „Przysięga", który dwa lata temu cieszył się zasłużonym powodzeniem na polskich ekranach. Trudno zapomnieć sceny tego głębokiego w treści filmu, trudno zapomnieć moskiewski Plac Czerwony roku 1924, w chwili śmierci Lenina: wieńce żałobne i przeciągłe jęki syren fabrycznych, obwieszczających odejście wodza. Trudno też zapomnieć obraz Stalina idącego do parku, w kierunku ośnieżonej ławki, gdzie tak niedawno prowadził długie rozmowy z Leninem. Trudno zapomnieć najważniejszą scenę filmu, kiedy nad Czerwonym Placem, wypełnionym morzem ludzi, dźwięczą słowa Stalina: „Odchodząc od nas nakazał nam towarzysz Lenin wysoko dzierżyć wielkie miano członka partii i strzec jego czystości..."

Role Lenina i Stalina — to najtrudniejsze i najbardziej odpowiedzialne kreacje aktorskie. Jednym z najlepszych wykonawców roli Lenina był znakomity aktor radziecki Szczukin. Opracowując rolę Lenina rozporządzał Szczukin ograniczonym materiałem. Dysponował tylko kilkunastoma zdjęciami wodza Rewolucji Październikowej i kilkoma płytami gramofonowymi z zarejestrowanymi mowami Iljicza. Nie cofnął się jednakże przed tak odpowiedzialnym zadaniem. Zapoznał się z zapiskami Lenina, przeczytał jego dzieła i stenogramy płomiennych przemówień. Przy pracy tej ogromną pomocą były dla Szczukina wspomnienia Gorkiego o Leninie.

Lenin w kreacji Szczukina — to Lenin żywy. Ten wspaniały aktor wykonał, zdawałoby się, nieosiągalne zadanie. Widzowie zapominali, że mają przed sobą aktora.

W filmie „Lenin w 1918 roku" Szczukin stworzył głęboko introspektywny obraz Lenina pokazując w każdym fragmencie filmu Lenina — wodza, Lenina — przywódcę mas ludowych.

Na równi ze Szczukinem pełny i prawdziwy obraz Lenina dał M. Sztrauch w filmie „Człowiek z karabinem". W tym filmie równie ważną była rola Stalina w wykonaniu M. Gełowanlego. Obie te postacie największych ludzi radzieckiej epoki determinują znaczenie filmu.

Szczukin i Sztrauch stworzyli prawdziwy i ważki przez swą wyrazistość obraz Lenina. Wskazali drogę, po której w przyszłości mieli pójść ludzie radzieckiego filmu przy odtwarzaniu tej roli.

O Stalinie, o wielkich i decydujących zdarzeniach pod Stalingradem opowiada wiele nowych filmów produkcji radzieckiej, które widzieliśmy w ciągu dwu ostatnich lat.

Przypomnieć tu należy „Wielki przełom" (w którym rolę Stalina kreował wspomniany już wyżej M. Gełowani) a także „Bitwę o Stalingrad" (w roli Stalina występuje A. Dikij), która nie tak dawno weszła na polskie ekrany.

W „Wielkim przełomie" postać Stalina oddana została nie mniej wiernie niż w „Bitwie o Stalingrad". Oto jedna z pamiętnych scen: ciężkie dni 1942 roku. W sali konferencyjnej Naczelnego Dowództwa generałowie oczekują rozporządzeń Stalina. Otwierają się cicho drzwi i w głębi ukazuje się znajoma postać. Widz pamięta też doskonałe monotonny klekot aparatu telegraficznego, gdy Główny Dowódca prowadzi długie rozmowy z frontem.

W rocznicę Rewolucji Październikowej wejdzie na polskie ekrany pełnometrażowy dokumentarny film o Leninie, nakręcony według scenariusza Bielajewa i Krigera. Obraz reżyserował trzeci współautor scenariusza — M. Romm.

Sztandar Lenina i Stalina zatknięty na gruzach Reichstagu wiedzie za sobą i liczne zastępy pracowników radzieckiej kinematografii.

Omawiane filmy — to nie tylko historyczne dokumenty swej epoki. To żywe świadectwo prawdy naszych dni, to obrazy heroizmu tych, którzy budują nowe, lepsze życie.

Filmowcy radzieccy odnieśli się ze szczególną troską i pieczołowitością do swoich odpowiedzialnych zadań pokazania prawdy o bohaterskiej epoce rodzenia się nowego świata.

PANTELEJMON JURIEW

DOKUMENT NIEŚMIERTE

FILM O LENINIE

21 stycznia 1924 r. zmarł Włodzimierz Iljicz Lenin — gigantyczna postać współczesnych dziejów ludzkości, nauczyciel, bojownik i wódz socjalistycznej rewolucji. W 25 rocznicę śmierci Lenina stworzony został w Związku Radzieckim film o życiu, walce i dziele genialnego twórcy nowej epoki historycznej, film, który jest jednocześnie relacją o narodzinach, walce i zwycięstwie socjalizmu.

W filmie „Lenin" zużytkowano szereg mało znanych dotąd zdjęć dokumentarnych, upamiętniających wielkie wydarzenia i postacie naszych czasów. Słyszymy w nim i głos Lenina, tak jak został on utrwalony w czasie jednego z jego przemówień, widzimy obok rzadkich zdjęć Lenina oryginalne zdjęcia jego i jego wiernych współtowarzyszy bojów o zwycięstwo socjalistycznej rewolucji i stworzenie państwa radzieckiego — Stalina, Mołotowa, Kalinina, Swierdłowa i in.

Dokumentarny film o Leninie zaznajamia jednocześnie widza z początkami ruchu socjalistycznego w Rosji, z przebiegiem pierwszej rewolucji rosyjskiej w 1905 roku, przypomina najważniejsze wydarzenia w międzynarodowym ruchu robotniczym: londyński kongres rosyjskiej socjal-demokracji, pamiętną konferencję w Pradze, lata pierwszej wojny światowej, obie rewolucje 1917 roku, ukazuje walkę młodego państwa radzieckiego przeciw wrogim zakusom interwencji, powstanie Armii Radzieckiej, mówi wreszcie również o socjalistycznym budownictwie i jego gigantycznym rozwoju aż po dzień dzisiejszy. Bowiem film o Leninie nie może skończyć się datą 24 stycznia 1924 roku. Lenin i jego idea żyją w dzisiejszej pracy i walce narodu radzieckiego.

Na ekranie przesuwa się żywa historia: autentyczne dokumenty archiwalne i fotografie, stronice rękopisów i książek Lenina, rysunki i obrazy, historyczne miasta, w których żył i pracował Lenin (m. in. Kraków), stare kroniki filmowe, tworząc prawdziwą i prostą opowieść o wodzu mas pracujących całego świata, twórcy partii komunistycznej i państwa radzieckiego.

Wątek dramatyczny filmu z przejmującą ścisłością, bez śladu fałszywego patosu ujawnia historyczne, polityczne i ogólno-ludzkie znaczenie i wagę ukazanych na ekranie dokumentów. Realizatorzy filmu potrafili zilustrować dokumenty żywą siłą niezapomnianych słów Lenina.

Jest to niewątpliwie jeden z najciekawszych — tematycznie i technicznie — filmów dokumentarnych, jakie widzieliśmy dotychczas. Scenariusz J. Krigiera, W. Bielajewa i M. Romma wydobył z tematu wartości najbardziej charakterystyczne i zasadnicze, ujmując je w kompozycyjnie bezbłędną całość, dającą jasny i szlachetny w swojej prostocie obraz wielkiego człowieka i rewolucjonisty na tle epoki. Posługując się wyłącznie dokumentami, reżyserzy M. Romm i W. Bielajew potrafili uniknąć niebezpiecznej martwoty poszczególnych ujęć i mogącej stąd wyniknąć statyczności obrazu. Logicznie i nierozerwalnie związane z komentarzem obrazy są jednocześnie jego tłem i ilustracją, ożywają na ekranie, a wraz z nimi ożywa wspaniała postać Lenina. Nie najmniejszą w tym zasługa doskonałej, prawdziwie rewolucyjnej muzyki Chaczaturiana i żywości zdjęć B. Wołczka.

Stworzenie dokumentarnego filmu o Leninie, opartego na autentycznych dokumentach, a szczególnie ta część pracy, która polegała na wmontowaniu fragmentów starych kronik filmowych — wymagała ogromnego wysiłku twórczego i technicznego. W rezultacie tego wysiłku i dzięki temu, że radzieccy twórcy filmowi tak serdecznie związani są z ideałami marksizmu-leninizmu — powstał silny w wyrazie ideologicznym i artystycznym film o wielkim wodzu socjalistycznej rewolucji.

IRENA MERZ

Lenin na trybunie w dniu 1 maja 1920 roku

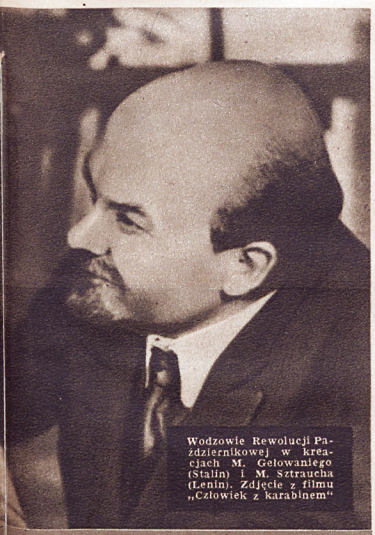
Lenin na spacerze (Kreml — 1918)

DOKUMENTARNE ZDJĘCIA Z KRON

DZIERNIKOWEJ

OWIE
LUCJI

RANIE



Wodzowie Rewolucji Październikowej w kreacjach M. Gelowaniego (Stalin) i M. Sztraucha (Lenin). Zdjęcie z filmu „Człowiek z karabinem"

LNOŚCI

Lenin wygłasza mowę na odsłonięciu pomnika Marksa i Engelsa w dniu 7. 11. 1918

RADZIECKICH

Charakterystyczna scena z filmu „Lenin w Październiku"

W doskonałych filmach „Lenin w Październiku" i „Lenin w r. 1918", reż. Michała Romma, rolę Lenina odtwarzał Borys Szczukin. W roli robotnika Wasyla wystąpił świetny artysta Mikołaj Ochłopkow

WIKTOR WOROSZYLSKI

MAZUR WARYŃSKIEGO

OPOWIEŚĆ FILMOWA (5) O PIERWSZEJ SOCJALISTYCZNO-REWOLUCYJNEJ PARTII POLSKIEJ „PROLETARIAT"

VIII.

Waryński kołysał kilkumiesięcznego syna Ossowskiego. Kołyska była prymitywna, krzywa — widać, że ją szewc, nie stolarz zmajstrował — ale mały czuł się w niej dobrze: uśmiechał się do podłużnej brodatej twarzy, troskliwie nachylającej się nad nim. Kołyska huśtała miarowo, twarz brodatej piastunki to zbliżała się, to oddalała, niemowlę uśmiechało się do odrapanych ścian pokoiku, błogość na drobnej twarzyczce zwiastowała rychłe zaśnięcie.

W sąsiedniej komórce, której połowę niemal zajmowało żelazne łóżko, Pacanowski z grymasem wyższości na swej kociej twarzy mówił do słuchającego go uważnie Pietrusińskiego:

— Jak widzę, skłonny jesteś przeceniać znaczenie strajku żyrardowskiego. A w końcu cóż dał ten strajk? Drobną poprawę bytu? Nie strajki są potrzebne, ale wielkie, piękne akcje manifestacyjne — na przykład masowe samobójstwo protestacyjne wszystkich tkaczy żyrardowskich — głos Pacanowskiego wibrował w tym miejscu jakimś dziwnym podnieceniem. — Ale u nas — dodał z niechęcią — zbyt ceni się życie ludzkie. Przychodząc do ruchu, należy sobie z góry założyć: już nie żyję, umarłem, wszystko, co czynię, w imię własnej śmierci. Nie żal mi siebie, nie żal mi innych.

Na twarzy Pietrusińskiego odmalowało się zwątpienie

— To po co? — wyrzekł z wahaniem. — Jak nie dla ludzi, jak ich nie żal, to po co? Ja to całkiem na odwrót myślę: nie w imię śmierci żyć, ale iść, jak trzeba, na śmierć, w imię życia. A życie — uśmiechnął się po łobuzersku — życie, ja myślę, to cholernie piękna rzecz. Nie ma piękniejszej, jak źle by nie było. Piękna. I ważna. Tak ja sobie myślę, po swojemu, po prostu.

Pacanowski pogardliwie machnął ręką:

— Zagadnień życia ty lepiej nie ruszaj. To kwestie filozoficzne, za trudne dla ciebie. O życiu ty nic nie możesz wiedzieć.

Twarz Pietrusińskiego nagle zrobiła się purpurowa.

— Ty co? — powiedział cicho. — Ty co, — powtórzył głośniej — drwisz ze mnie? Tak to ty mi nie mów. Ja to życie własnymi rękami, własnymi rękami... od dziecka...

Wstał i wyciągnął te swoje duże, niezgrabne, chropowate ręce robotnika — patrzył na nie jakby ze zdziwieniem.

Pacanowski poczuł się nieswojo. Sądził, że, swoim zwyczajem, żartobliwie pognębi rozmówcę, który potulnie uzna jego przewagę. A tu dyskusja niespodziewanie wchodziła na tory raczej nieprzyjemne.

— Własnymi rękami... — mówił Pietrusiński. — A tobie kto dał prawo?... Że ty różne piękne słowa mówisz, a później do tatusia z mamusią wracasz, na dobry wikt... Do wyzyskiwaczy... To ty o życiu?! Mnie?!

Pacanowskiemu zaczęła drżeć dolna warga. Wyglądał tak, jakby się miał za chwilę rozpłakać.

— Nie tak... nie tak... — wybełkotał. — Inteligencja...

Pietrusiński stanął do niego plecami i milczał. Pacanowski zaczerpnął tchu i już pewniejszym tonem dokończył:

— Ty może i Waryńskiemu będziesz wyrzucał, że nie pochodzi z klasy robotniczej!

Uśmiechnął się, zadowolony, że tak sprytnie położył przeciwnika na obie łopatki.

Jan odwrócił się gwałtownie.

— Jak śmiesz — zawołał — porównywać się z Waryńskim?! On... Ludwik... całego siebie... czy ty tego nie rozumiesz?

We drzwiach ukazał się ten, o którym mówili. Po twarzy jego trudno było poznać, czy słyszał ich sprzeczkę — twarz ta była, jak zwykle, spokojna, „profesorska". W spojrzeniu, którym obrzucił obydwu, kryła się dobrotliwa ironia. Zwrócili się do niego, jako do tego, który rozstrzygnie spór.

— On twierdzi... — krzykliwie zaczął Pacanowski.

Waryński z dezaprobatą wzruszał ramionami.

— Cicho — powiedział. — Dziecko zasnęło.

I po krótkiej chwili milczenia, z cieniem wyrzutu w głosie:

— Nie wolno budzić dziecka. Dziecko musi spać.

IX.

Pietrusiński rozpiął kołnierz koszuli.

— Ale lato — mruknął z podziwem, wycierając wierzchem dłoni spocone czoło.

Waryński przyjrzał mu się uważnie.

— Siła aż się przelewa, co? — skonstatował z uśmiechem.

Jan skinął głową.

— Wiecie, Ludwiku, — powiedział z namysłem — że ja po tych kilku miesiącach czuję się, jak zupełnie nowy człowiek. Jakbym był przedtem karzełkiem i nagle wyrósł. Rozumiecie mnie?

— Rozumiem. Ale to nie wy, to wasza świadomość klasowa była karzełkiem i w partii wyrosła.

— Właśnie chciałem prosić, — szybko rzekł Pietrusiński — żebyście mnie jakoś bardziej wykorzystali. Żebyście mi dali jakieś naprawdę poważne zadanie.

W poważnych oczach Waryńskiego zamigotały iskierki wesołości.

— Właśnie pragnę wam zaproponować coś poważniejszego. Macie wolne wieczory?

— Tak.

— A umiecie tańczyć?

Pietrusiński osłupiał.

— Umiem, ale..

— Umiecie, więc doskonale. Jutro zatańczymy.

Jan miał ponurą minę: czuł się obrażony, że Ludwik z niego kpi.

— Uważajcie — rzekł Waryński, nachylając się do jego ucha. — Jutro o 8 wieczór.

Nazajutrz, obaj w odświętnych garniturach, posuwali się po nieznanych Pietrusińskiemu schodach. Na drugim piętrze zatrzymali się przed drzwiami, za których dobiegały dźwięki muzyki. Waryński zadzwonił. Natychmiast otworzono im drzwi — i znaleźli się w mieszkaniu, w którym kilkanaście par wesoło tańczyło oberka, głośno stukając obcasami. Orkiestry nie było, tylko jakiś długowłosy młodzian we fraku zawzięcie uderzał w klawisze fortepianu. Szczupła, krótkowłosa, nadmiernie wymalowana panna przewracała mu nuty, podśpiewując półgłosem. Co pewien czas ze stojącej na instrumencie butelki nalewała mu szampana do wielkiego kielicha, który pianista natychmiast opróżniał. Jego nieprzytomna twarz świadczyła, że kieliszków tych było już sporo. Waryński nikomu nie przedstawiał Pietrusińskiego. Pozostawiwszy go samemu sobie, puścił się w tany z jakąś rozochoconą dziewoją. Zdziwiony i oszołomiony Pietrusiński, paląc papierosa, bezradnie stał pod oknem. Przesuwający się obok niego w tańcu Waryński szturchnął Jana łokciem i wesoł zawołał:

— Odwagi!

Pietrusiński odrzucił papierosa, przejechał się ręką po czuprynie i, mruknąwszy pod nosem „raz kozie śmierć", odbił Ludwikowi partnerkę. Panienka namiętnie przycisnęła się do Jana, szczebiocąc:

— Pan tu pierwszy raz?

— Pierwszy.

— Ach, ci gospodarze są tacy gościnni. Tu jest bardzo przyjemnie, prawda? Pan tu jeszcze przyjdzie?

— Dla pani z przyjemnością — szarmancko odparł Pietrusiński.

— Bzydal! — słodko wyseplniła panna.

Gdy zaczął się następny taniec, a Jan znowu stał bezczynnie pod oknem, Waryński ukradkiem dotknął jego ramienia.

— Chodźmy!

Przeszli do sąsiedniego pokoju. Ludwik szczelnie zamknął drzwi oddzielające ich od tańczącego towarzystwa, następnie z lekka odsunął kanapę, przystawioną do następnych drzwi — i znaleźli się... w drukarni.

Pietrusiński nie mógł wyjść z podziwu. Pośrodku pokoju stała niewielka maszyna drukarska, owinięta u dołu grubym sznurem. Nad maszyną nachylał się rozebrany do pasa, zlany potem mężczyzna, wysoki i silny, jak niedźwiedź, obok stał inny, przy którym z jednej strony leżał mokry papier, a z drugiej — odbite arkusze. Pracę drukarni znakomicie głuszyły tańce i muzyka. Gdy weszli Waryński i Pietrusiński, właśnie wielki metalowy walec ciężko osiadł na przykrytym papierem składzie drukarskim i, pchnięty przez nagiego osiłka, przetoczył się z jednego końca na drugi.

— Pomożemy wam — powiedział Ludwik. — Wy, Janie, będziecie zdejmowali, wy nakładali, a ja z „Królem" popracujemy wałem.

Pod przytłumione dźwięki mazura i tupot nóg zakipiała praca.

W pewnej chwili olbrzym — „Król" — przerwał i ostrzegawczym ruchem podniósł palec do góry. Wszyscy zamarli i wsłuchiwali się w dziwną ciszę, która nagle zapanowała. Po chwili rozległ się gwar zmieszanych głosów, ale muzyki i tańca nie podejmowano.

Waryński, z zachowaniem wszelkich zasad ostrożności, przedostał się z powrotem do pierwszego pokoju, żeby sprawdzić, co się stało. Oczom jego ukazał się śmieszny widok: pianista siedział na krześle z zamkniętymi oczyma i rozwianą grzywą, donośnie chrapiąc i nie reagując na żadne próby przywrócenia go do przytomności. Tancerki i tancerze, chodząc po pokoju, głośno wyrażali swój pogląd na zabawę, która kończy się w taki sposób.

— Chłopak gotów? — zapytał kogoś Waryński.

Zaczepiony tylko pogardliwie machnął ręką.

— Nikt z państwa nie gra?

— Albośmy od tego?

— To w takim razie ja..

Obecni ożywili się.

— Da pan radę?

Zamiast odpowiedzi Waryński, uśmiechając się, odsunął od fortepianu niewytrzymałego młodzieńca wraz z jego krzesłem. Ktoś usłużnie podsunął inne krzesło. Ludwik usiadł i:

„Jeszcze jeden mazur dzisiaj,
Choć poranek świta!
Czy pozwoli panna Krysia? —
Młody ułan pyta..."

Panowie skoczyli do dam. Waryński grał żywiej i z większą werwą, niż jego poprzednik. Zabawa zaczęła się na nowo.

Czekający z niepokojem drukarze odetchnęli, usłyszawszy dźwięki tańca i znów zabrali się do roboty. Walec jeździł po papierze, poruszany mocnymi rękami „Króla", sterta czystego papieru malała, góra zadrukowanych arkuszy rosła. W pewnej chwili zwrócili uwagę, że melodia się zmieniła. To też był mazur, ale jakiś inny, którego żaden z nich przedtem nie słyszał.

Waryński grał, z wzrokiem utkwionym w przestrzeń, jego długie białe palce spokojnie ślizgały się po klawiszach. Podbiegła doń owa rezolutna panieneczka, którą poprzednio odbił mu w tańcu Pietrusińki.

— Co to? — zapytała ze zdumieniem.

— Mazur — odparł Waryński.

— Pan sam skomponował? — zapytała z zachwytem.

Nic nie odpowiedział.

Przy prasie drukarskiej też rozmawiano.

— On, on sam — powiedział stanowczo „Król". — On do wszystkiego ma głowę.

— A jak mówi! — zauważył z zachwytem Pietrusiński. — Niby kaznodzieja.

— A jak robi! — dodał trzeci, dotąd milczący mężczyzna i położył na skład drukarski nowy arkusz papieru.

X.

Był nie bardzo ciepły wrześniowy poranek. Sucho i niby nawet słońce przygrzewało, ale co kilka minut zrywał się wiatr tak zimny i przenikliwy, że nieliczni — choć była niedziela — przechodnie drżeli w swoich surdutach i salopkach.

Waryński szedł samotnie ulicą Rymarską. Szukał jakiegoś otwartego sklepu. Znalazłszy go, wszedł i poprosił o znaczki pocztowe. Sklepikarz dziwnie marudził. Szperając po szufladach, patrzał to na twarz Ludwika, to na płaskie zawiniątko, które ten trzymał pod pachą. Waryński był zamyślony, nie zwracał uwagi na sklepikarza. Szybko zapłacił za znaczki i wyszedł. Sklepikarz odprowadził go wzrokiem do drzwi, a gdy zamknęły się z brzękiem wiszącego nad nimi dzwoneczka, dał znak swemu kilkunastoletniemu synowi, siedzącemu do tej chwili w kącie i dłubiącemu w nosie. Chłopak o niskim czole kretyna wypadł za Waryńskim na ulicę.

Cukierenka była mała i przytulna. Właściciel podał Waryńskiemu i Wierze herbatę, poczem powrócił do przerwanej drzemki za kontuarem. Ludwik położył swój pakiet na stole i, starannie mieszając cukier w szklance, przyglądał się siedzącej naprzeciwko niego kobiecie. Była jeszcze młoda, ale miała zmęczoną twarz i niebieskie cienie pod oczyma. Jasne włosy bezładnymi kosmykami wysuwały się spod futrzanego toczku. Wiera wypiła łyk herbaty i powiedziała uśmiechając się:

— Cieszę się, że to wy właśnie reprezentujecie polskich socjalistów. Pamiętam was z Genewy, przemawialiście na wiecu w listopadzie osiemdziesiątego roku.

— Rzeczywiście! — wykrzyknął Waryński. — A w Polsce pierwszy raz jesteście?

Był bardzo podniecony. Nie czekając na jej odpowiedź czule poklepał swe leżące na stole zawiniątko i powiedział:

— Wiecie, taki zadowolony jestem, właśnie otrzymałem odbitą naszą nową piosenkę, „Warszawiankę".

— Pierwszy raz — Wiera pochyliła się nad stolikiem i ciągnęła półgłosem: — Ja niedobrze jeszcze znam warunki, wśród których wam działać wypada. Wiem jedno, że socjalizm pozwolił Polakom i Rosjanom zawrzeć przyjaźń.

Waryński jednym ciągiem wychylił całą szklankę herbaty i energicznie odstawił ją na sąsiedni stolik. Następnie wparł się ostrymi łokciami w popękany blat stolika, przy którym siedzieli, i zaczął mówić. Chwilami namyślał się, przerywał, marszczył wysokie czoło, zagryzał wargi — i mówił dalej. Wiera uważnie słuchała. Ludwik opowiadał o stosunkach między ludem polskim a rosyjskim, które nie od dziś się datują, o dekabrystach, Bakuninie, Hercenie, powstaniu styczniowym.

W cukierence było wciąż pusto. Właściciel, człowiek niemłody, spał siedząc z głową zwieszoną na piersi. Waryński mówił o wspólnej walce proletariatu polskiego i rosyjskiego, o ideologii socjalistycznej, która coraz głębsze korzenie zapuszcza w obu krajach.

„...znaleźli się w drukarni..."

CIĄG DALSZY NASTĄPI

JESZCZE JEDEN FESTIWAL

Nowowybudowany „Dom Festiwalowy" w Cannes

Cannes, wrzesień 1949 r.

Festiwal w Cannes był piątym z kolei festiwalem filmowym w Zachodniej Europie w br. Spodziewano się po nim dużo. Było to może wynikiem tego, że publiczność i filmowcy zachowali przyjemne wspomnenie z festiwalu w r. 1946, kiedy to świat wyszedłszy z zawieruchy wojennej starał się przetłumaczyć na język sztuki swoje najnowsze doświadczenia. Wtedy to filmy radzieckie, francuskie, filmy włoskie o nowym stylu i filmy rooseveltowskiej Ameryki służyły swymi najlepszymi środkami do wyrażania nasuwających się problemów i trosk...

Tego roku festiwal w Cannes rozczarował raczej publiczność, pomimo że okazał się lepszym od pozostałych.

Siedem godzin dziennie pokazów — to siedem godzin nudy i... drzemki w upalnej (niewykończonej zresztą na czas) sali pałacu festiwalowego. Wystarczyło zresztą wyświetlenie poza festiwalem dokumentarnego filmu Flaherty'ego „Louisiana Story", ażeby bez słów udowodnić, jak dalece kinematografia zachodnio-europejska, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, drepcze w miejscu.

PROBLEMATYKA

Festiwal nie wykazał żadnej jednolitej problematyki, nie mówiąc o światowym zasięgu, ale nawet w skali poszczególnych krajów. Wyjątek stanowią Stany Zjednoczone, zajmujące się konsekwentnie kryminologią — i Niemcy Zachodnie, wyrażające w każdym filmie swój nazistowski kompleks. Wrażenie zmierzenia się z życiem pozostawiły dotychczas właściwie tylko dwa filmy: „Gorzki ryż" de Santisa i meksykański film „Chłopka" (La Pueblerina).

Przechodząc do analizy filmów poszczególnych krajów stwierdzić trzeba, że wszystko co widzieliśmy na festiwalu, było zazwyczaj ilustracją do kodeksu karnego i° to przeprowadzaną nie na żywych ludziach, a omal — że na marionetkach.

STANY ZJEDNOCZONE

Tytuły amerykańskie mówią same za siebie: „Akt gwałtu" — „Zbrodnia". Pierwszy jest gangsterskim pościgiem wtłoczonym w problematykę wojny, drugi — nudnym teoretycznym rozważaniem na temat usprawiedliwienia dla zbrodniarzy.

Skandalem wręcz był pokaz amerykańskiego filmu bokserskiego „Set up" (Zwyciężyliśmy oboje dziś wieczorem). Tym gorzej, że ten sadystyczny spektakl został dobrze zrobiony. Głęboko oburzające jest przydzielenie temu filmowi nagrody krytyków, równającej się wagą wielkiej nagrodzie. Tak więc Amerykanie, których filmy stanowiły propagandę brutalności, dostali największą ilość nagród.

ANGLIA

wykazała zamiłowanie do zbrodni, podobnie jak Ameryka. Zdarzały się jednak i filmy bez zabójstwa. Dwa filmy angielskie zwróciły na siebie uwagę: „The third Man" (Ten trzeci) i „Passport to Pimlico" (Paszport do Pimlico).

„Ten trzeci" jest historią ścigania zbrodniarza w podzielonym na strefy Wiedniu. Znajdujemy co prawda dowcipne aluzje na temat nielegalnego handlu, jest parę zabawnych portretów starych Wiedeńczyków, ale proporcjonalnie bardzo tego mało i szkoda, że nie wykorzystano techniki i bogactwa języka reż. Reed'a do wyrażenia ludzkich trosk i konfliktów.

„Paszport do Pimlico" jest zabawną historią przedmieścia Londynu, które uznało się za niezależne „państwo" i usiłowało toczyć wojnę z rządem angielskim. Tę satyrę na nacjonalizm, dyplomację, politykę, rządy i wojny, zrealizowaną przez początkującego reżysera Corneliusa, porównuje prasa do filmów René Clair'a, zresztą nie bez słuszności. Wydźwięk tego filmu nie spodobał się oczywiście rządowi angielskiemu i dlatego „Paszport do Pimlico" nie wziął udziału w oficjalnej konkurencji i wyświetlany był tylko poza konkursem.

Isa Miranda i Jan Gabin w filmie „Mury Malapagi"

Rozczarowanie przynosi również angielski film Dickinsona na podstawie „Damy Pikowej" Puszkina. Film ten, wyreżyserowany w sposób poprawny, mimo wysiłku aktorów nie dał nic dobrego. Brakowało w nim wszystkiego, co by stworzyło należytą atmosferę.

FRANCJA

Kinematografia francuska jest, jak wiadomo, pod presją kinematografii amerykańskiej. Artyści są zagubieni i nie znajdują kontaktu z rzeczywistością, a jeśli się czasem zdarzy reżyser innego pokroju, musi się on naginać do cenzury producenta, jeszcze surowszej od politycznej. Francuzi lubią bardzo filmy francuskie, tylko że często ich one ostatnio rozczarowują; artyści francuscy nie mają warunków do pełnego wypowiedzenia się.

Z francuskich filmów do festiwalu zakwalifikowano: „Pensjonat pod balkonem", „Zajmij się Amelią" i „Powroty". Pierwszy z nich jest historią powstania lotniczej linii na trasie Francja—Ameryka Południowa, przy obsłudze której giną jeden po drugim piloci. Śmieszny jest tu końcowy akcent filmu, mówiący o Francji jako o mocarstwie, gdy się spojrzy na jej obecną sytuację polityczną. Film „Zajmij się Amelią" jest farsą Feydeau, sfilmowaną z werwą i niezwykłą zręcznością przez reż. Autant-Lara. Film jest dobrze zrobiony i grany, pełen akcesoriów śmiechu, ale jest tylko farsą i to z fin de siècle'u, a nie z naszych czasów.

„Powroty" — to zbiór pięciu nowel filmowych, z których cztery zostały napisane przez jednego z najlepszych francuskich scenarzystów, Spaak'a, a zrealizowany przez reżyserów Cayette'a, Lampin'a, Clouzot'a oraz Dréville'a.

Po oburzeniu publiczności, jaką wywołała problematyka w „Powrotach", jeszcze jeden film francuski wywołał protesty ze strony publiczności i krytyków. Był nim „Rendez-vous de juliet" (Spotkanie lipcowe) reż. Bécker'a, znanego w Polsce z reżyserii filmu „Skarb rodziny Goupi". Zapowiadając film o obyczajach młodzieży paryskiej, Bécker przygotował publiczność na szeroki i typowy obraz, gdy tymczasem w istocie reżyser ograniczył się do grupy pseudo-cyganerii, podjął się obrony tej młodzieży, choć powszechnie wiadomo, że składa się ona w 90 proc. z młodych wykolejeńców „mamisynków" i snobów. Toteż obrona ta nikogo nie przekonuje. Wszystko układa się w filmie jak najlepiej, ale nie tak, jak w rzeczywistości. Programowy optymizm Béckera został tym razem źle umieszczony. Również nieszczególny jest styl jego filmu. Koncepcja nieruchomej kamery i krótkich planów w 70 proc. nie komponowanych, a fotografujących kolejno poszczególnych rozmówców, wydaje się być zaniedbaniem możliwości sztuki filmowej.

MEKSYK

Film meksykański przedstawił duże walory fotografii. Od trzech lat blisko operator meksykański Gabriel Figueroa, bierze we wszystkich festiwalach nagrodę za najlepszą fotografię. Należy zaznaczyć, że Meksyk ma bardzo fotogeniczny pejzaż, urodziwe kobiety i ładnych mężczyzn, tak że pierwszy oglądany film meksykański pozostawia zawsze dobre wrażenie. Niestety, wszystkie te filmy są bardzo do siebie podobne. Nagrodzony film „Pueblerina" (Chłopka), reż. E. Fernandeza, ma wszystkie zalety i wady meksykańskiego filmu z powierzchownym i często fałszywym potraktowaniem problematyki socjalnej włącznie.

WŁOCHY

Kinematografia włoska była reprezentowana na festiwalu przez film „Riso Amaro" (Gorzki ryż) reż. Giuseppe de Santis'a. Tematem filmu jest życie pracownic na włoskich polach ryżowych.

Płaski bagnisty krajobraz, robotnice prowadzące półwojskowy tryb życia w opuszczonych przez wojsko koszarach, deszcz, praca w rytmie improwizowanych pieśni, to symptomy ciężkiej walki o chleb, którą de Santis przyswoił widzowi w interesujący sposób.

Drugi film wystawiony przez Włochy — to „Mury Malapagi", zrealizowany przez ekipę włosko-francuską, reż. René Clement'a (autora „Bitwy o szyny"). Clement zastosował receptę włoskiej szkoły neorealistycznej: łączenie aktorów z ludźmi ulicy. Szkoda, że scenariusz filmu jest z gatunku beznadziejnych według naturalistycznych tradycji. Jakość filmu podnosi gra doskonałych aktorów jak Jean Gabin, Isa Miranda w roli kelnerki oraz Vera Valchi w roli podlotka.

TECHNIKA

Festiwal wykazał, jak mało filmów wykorzystuje dotychczas w pełni możliwości techniczne tej sztuki i jak dużo jest krajów, których artyści nie umieją jeszcze posługiwać się skomplikowanym pismem filmowym.

Chile, Kanada, Jugosławia, Szwajcaria, Belgia, Egipt, Australia, nadesłały krótko- lub długometrażowe filmy, przeciw którym sala protestowała jak mogła: gwizdami, oklaskami lub śmiechem. Filmy te bowiem w wielu wypadkach były tak nieudolne, że stały poniżej poziomu amatorskich prac.

Jak zawsze łatwość i poprawność techniki przy zupełnej jej bezduszności i oderwaniu od problemów ludzkich wykazały filmy Stanów Zjednoczonych. Angielskie a przede wszystkim francuskie filmy wykazały, że kinematografia tych krajów, aczkolwiek uboższa w środki od amerykańskich, posiada techników o wiele zręczniejszych i inteligentniejszych.

WYNIKI

W wyniku obrad jury festiwalowego nagrodzono następujące filmy długometrażowe:

1. Wielką nagrodę festiwalu otrzymał film „The Third Man" (Ten trzeci) prod. angielskiej, reż. Carola Reed'a.
2. Nagrodę za najlepszą reżyserię film „Le Mura di Malapaga" (Mury Malapagi), prod. włoskiej, reż. René Clement'a.
3. Nagrodę za najlepszą grę aktorek otrzymała Isa Miranda w filmie „Le Mura di Malapaga".
4. Nagrodę za najlepszą grę aktorów otrzymał Edward G. Robinson w amerykańskim filmie „The House of the Strangers" (Dom Cudzoziemców), reż. J. Mankiewicza.
5. Nagrodę za najlepszy scenariusz otrzymał amerykański film „Lost Boundaries" (Zapomniane granice), reż. W. L. White'a.
6. Nagrodę za najlepszą muzykę otrzymał meksykański film „Pueblerina" (Chłopka), reż. Emilio Fernandeza, muzyka de Dias Conda.
7. Nagrodę za najlepszą fotografię otrzymał amerykański film „Set up" (Zwyciężyliśmy oboje dziś wieczorem), reż. Roberta Wise'a.
8. Nagrodę za najlepszą dekorację otrzymał francuski film „Occupe-toi d'Amelie" (Zajmij się Amelią), reż. Claude Autant-Lara.

*

Reasumując — tegoroczny festiwal w Cannes dowiódł raz jeszcze, że sztuka filmowa Ameryki, a za nią Europy Zachodniej, znajduje się w impasie i dziś nic nie wskazuje na jakiekolwiek możliwości jego przezwyciężenia.

ANNA JAWICZ

Danielle Darrieux w filmie francuskim „Zajmij się Amelią"

Para bohaterów meksykańskiego filmu „Chłopka"

NASZ OBIEKTYW

OPERATOR: JERZY PŁAŻEWSKI

NA CENZUROWANYM

Podtytułem „Zaproszenie do dyskusji" opatrzył LESZCZ swój impetyczny artykuł, noszący agresywny tytuł „Atakuję kronikę" w jednym z tygodników. Atak jest frontalny:

Wielokrotnie — przyznam się szczerze — gdy patrzę na Polską Kronikę Filmową, ogarnia mnie znudzenie... Niech mi więc wolno będzie... wypowiedzieć życzenia, sprowokować wyjaśnienie, a może dyskusję nad tematem, który dotychczas nie był, o ile wiem, rozwinięty, tematem, który, sądzę, wart jest omówienia.

Autor stwierdza, że pierwsze filmy Lumière'a, kręcone pod koniec zeszłego stulecia, były właśnie reportażami, kronikami, że ten dział zatem posiada w kinematografii najdawniejsze tradycje, a mimo to postęp jest tu najmniej widoczny.

Oglądając kronikę szukam owej ekspresji obrazu, a nie tylko mechanicznego utrwalenia zdarzenia na taśmie... Szukam tej interpretacji, ciekawego ujęcia, takiej kompozycji kiatki, która tłumaczyłaby obraz. Czekam, że płynność, logiczność montażu poszczególnych momentów i ilustracja komentarza słownego da kompozycję, która ukazywałaby mi przedstawione wydarzenia w jakiejś całości, tłumaczyła ich związek... A widzę szereg pomieszanych obrazów, o których zapomniam zaraz, obrazów, z których niczego się nie nauczyłem.

Autor ma również zastrzeżenia pod adresem komentatora:

Komentator, a ściśle mówiąc jego głos, to szara eminencja, zakulisowa gwiazda ekranu... Obserwując akcję na ekranie czekam na objaśnienie, które nie to, że opisze mi obraz, który widzę, ale wniesie nowe elementy, ilustruje słowem, podkreśli istotne momenty, takie, których nie odda kamera... Obraz przemawia daleko silniej i celem właśnie operatora winno być ukazanie widzowi „olbrzymich wiwatujących tłumów" i „pełnoformowanie go nie tylko, że były to „tłumy", które „wiwatowały", ale również, że były one olbrzymie... Uwolnienie (widza) od potoku słów zalewających obecnie ekran pozwoliłoby mu na nierozdzielanie uwagi, na całkowite skupienie jej na ekspresji obrazu.

Autor przeciwstawia sobie dwa wydania specjalne Kroniki, jedno pokazujące przebieg dnia pracy w Polsce i drugie, o Pierwszym Maju. O ile pierwsze — zdaniem autora — było interesującą próbą syntezy twórczej pracy kraju, o tyle drugie raziło schematem i łatwizmami pomysłów. Gros zdjęć — były to zdjęcia maszerujących tłumów, a można było przecież pokazać bogactwo postaci, poszczególnych grup, różnorodność reakcji widzów, tłumy w oknach, efektowne zbliżenia maszerujących, a także historię tego dnia, począwszy od wcześniejszych przygotowań przez świt dnia 1 maja, zbieranie się pojedynczych postaci w grupy, formowanie pochodu itd.

Niewątpliwie nie ze wszystkimi tezami autora można się zgodzić, dlatego dyskusję podjąć warto. Ale i stanowisko Kroniki nie we wszystkich wypadkach da się obronić. Szablon, schemat, nuda, linia najmniejszego oporu — to niebezpieczeństwa stale czyhające na tego rodzaju periodyk filmowy. Trzeba je zwalczać — sierokim frontem.

DO WITRIOLEJU
wyłącznie

Za pośrednictwem „Dziennika Zachodniego" (nr 241) sympatyczna czytelniczka H. K. z Katowic informuje nas o niesympatycznych praktykach personelu kinowego:

Kupując w piątek w kasie kina „Rialto" w Katowicach na legitymację Związku Zawodowego bilet ulgowy na „Nieznanego śpiewaka", musiałam nabyć za 30 zł, a więc prawie za cenę biletu, egzemplarz czasopisma „Film", gdyż kasjerka kategorycznie zażądała tego odemnie.

Już przedtem zdarzało się niejednokrotnie, że kasjerki w kinach, pobierając opłatę w wysokości 10 zł, dołączały mi do biletu przeważnie małowartościowe prospekty filmów, które miały w przyszłości wejść na ekrany.

Czy istnieje przymus nabywania przez publiczność kinową takich czasopism i prospektów?

Droga Pani H. K.! Przymus taki — proszę nam wierzyć — nie istnieje, natomiast istnieje wśród personelu kinowego wielu nadgorliwców wyrządzających niedźwiedzie przysługi zarówno „Filmowi Polskiemu", jak i „Filmowi" tout court.

Ponieważ nigdy nie wiadomo, co takiemu gatunkowi człowieka przyjdzie nagle do głowy, prosimy tępić tego rodzaju miłą „inicjatywę", jak opisana, wszystkimi godziwymi środkami: z pomocą kierownika kina, książki zażaleń, Okr. Zarządu Kin, czy korespondencji do „Filmu". **Witriolej oraz tępe narzędzia wyłączone, jako środki niegodziwe.**

P. S. Za wyłączenie dwutygodnika „Film" spod władzy przymiotnika „małowartościowy" — uprzejmie dziękujemy.

CZY INŻYNIER-ARCHITEKT
przewidział?

Co ma zrobić matka, mająca trzyletniego berbecia, jeśli chce wraz z mężem pójść do kina, a życzliwa sąsiadka mogąca rzucać od czasu do czasu okiem na wyżej wzmiankowanego berbecia, wyjechała właśnie do Kłaja? Obowiązuje przecież — najsłuszniejszy w świecie i kategoryczny — zakaz wstępu na widownię dla dzieci do lat siedmiu. Matka liczy więc na to, że bileterzy przymkną to właśnie oko, które przeznaczone jest dla wykrywania nadużyć na tym tle i uda się małego po cichu przeszwarcować. Ale nie zawsze się udaje i po ostrej wymianie zdań rozgoryczona matka pozostaje w poczekalni. Zresztą, jeśli nawet „przemyt" się uda, to i tak niedobrze, ba, może gorzej sięgnąć, jeśli zgodzimy się, że zakaz jest słuszny.

Pisze o tym wszystkim Kazimiera Jamińska, czytelniczka „Gazety Krakowskiej" (nr 211), powiadamiając jednocześnie o przyjemnej niespodziance, jaka ją spotkała w nieprzyjemnej sytuacji:

Przy sposobności składam podziękowanie kierownikowi kina młodzieżowego „Gdańsk", który w dniu 4. IX. samorzutnie zebrał w kancelarii kina dzieci i.. opowiadał im przez dwie godziny bajki.

Sympatyczny postępek ob. kierownika (oby się tacy na kamieniu rodzili!), jakkolwiek ze wszech miar godzien naśladowania, nie rozwiąże jednak problemu. Pani Jamińska widzi słuszne wyjście, które widzą wraz z nią wszystkie kobiety i wszyscy logicznie myślący mężczyźni — **przechowalnie dzieci:**

Duży pokój z stołowym suficie oddzielony od widowni szerokim kotrytarzem... urządzony pod kątem dbałości o wygodę i higienę dziecka

— oto, jak zdaniem autorki listu powinno wyglądać takie pomieszczenie dla dzieci, wyposażone w zabawki, teatr lalek, latarnię magiczną itd., a nadto w fachową opiekę.

Projektowane są i budowane nowe gmachy kinowe. Czy aby inż. arch. Piprek, który dał Warszawie tyle już nowych kin, pomyślał o pomieszczeniach dla dzieci?

Gdy latarnik jest miłośnikiem kina... („L'Écran Français")

Co począć z „filmami B"?

Wśród wielkich dziejowych przemian, jakim ulegają obecnie Chiny, nie zabrakło i tej: **rewolucji w programach chińskich kin.**

Do ostatnich dni panowania Kuomintangu rynek chiński był idealnym rynkiem zbytu dla amerykańskich westernów i „filmów B". Filmy tak złe i głupie, że nie mające już najmniejszych nawet szans na eksport do Europy, wędrowały tradycyjnie na ekrany chińskie.

Otrzymaliśmy świeżo zdjęcie z Chin Ludowych, przedstawiające moment wyjścia widzów z kina, prowadzonego przez Federację Chińskich Zw. Zawodowych w Charbinie. Nad wejściem umieszczono reklamę filmu. Jest to radziecki film „Zdi mienia" („Czekaj na mnie").

„Ci żółci" zaczną wreszcie oglądać wartościowe dzieła filmowe. Ale co stanie się z westernami i „filmami B", które straciły odbiorców? Radzimy wyświetlać je na specjalnych pokazach dostojnikom Kuomintangu, którzy w popłochu zwiali do Kalifornii. **Przynajmniej transport będzie tańszy.**

DLACZEGO szkoła filmowa milczy?

„Dlaczego szkoła filmowa w Łodzi milczy?" — tak brzmi tytuł wzmianki, umieszczonej w nrze 168 „Głosu Szczecińskiego". Oto wzmianka:

Przed paru miesiącami poinformowaliśmy przez naszą gazetę młodzież województwa szczecińskiego o rozpoczętych zapisach do Szkoły Filmowej w Łodzi. Wiadomość tę młodzież nasza przyjęła entuzjastycznie... Dowodem tego zainteresowania się młodzieży... szkołą filmową jest fakt, że z samego tylko powiatu drawskiego zgłosiło się 8 kandydatów. Kandydaci ci wysłali terminowo podania, ale do dnia dzisiejszego żadnej odpowiedzi nie otrzymali.

Oto, co pisze w tej sprawie do Redakcji przewodniczący Pow. Zarz. ZMP w Drawsku:

„Rozumiemy doskonale, że do Szkoły Filmowej nie może być przyjęty każdy, kto tego pragnie. Wiadomo przecież, że trzeba mieć specjalne zdolności, aby zostać artystą filmowym (podkr. nasze). Nie myślimy jednak, że nikt spośród nas z zgłoszonych nie posiadą tych zdolności. Zresztą trudno, aby dyrekcja szkoły mogła to stwierdzić tylko na podstawie podań".

Dziwimy się koledze z „Głosu Szczecińskiego", iż nie wie, że wymieniona szkoła nie kształci aktorów filmowych, lecz wyłącznie reżyserów i operatorów.

Niestety, ciągle jeszcze pokutuje w narodzie wpojone propagandą hollywoodzką przeświadczenie, że film — to aktor, że zatem Szkoła Filmowa, to szkoła aktorów. Film, proszę państwa, tworzy scenarzysta z reżyserem, a aktor — jest wykonawcą. O tym warto pamiętać.

Z PAMIĘTNIKA OPERATORA

„...w czasie nagrywania filmu przyrodniczego przytrafiło mi się coś, od czego nie mogłem odzwyczaić oczu..."

CZYTAMY I ZAZDROŚCIMY

„Express Poznański" (nr 276) donosi, a my czytamy i zazdrościmy:

W wielu miastach (Związku Radzieckiego — przyp. nasz) istnieją specjalne kina wyświetlające filmy stare, które już dawno zeszły z ekranów, a nawet filmy nieme... W zamówionym niedawno w jednym z takich kin „Krążownik Potiomkin" konkurował wyjątkowo z nowo-ekranami.

Każdy widz, traktujący kino nieco tylko poważniej i interesujący się jego historią, wie, że właśnie „Pancernik Potiomkin" wielkiego Eisensteina otworzył w swoim czasie nową erę nie tylko w dziejach filmu radzieckiego, ale w dziejach filmu w ogóle. Wiele się mówi o tym legendarnym filmie, ale kto go widział?

Szkoda, że nie włączono „Pancernika Potiomkina" do programu festiwalu filmów radzieckich.

Tak więc na razie pozostaje nam czytać i zazdrościć.

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

FILM O POECIE REWOLUCJI PAŹDZIERNIKOWEJ

Wytwórnia „Lenfilm" przystąpiła do realizacji filmu o największym poecie epoki Rewolucji Październikowej, **Włodzimierzu Majakowskim.** Scenariusz opracował przyjaciel poety, pisarz Katanan. W roli Majakowskiego wystąpi laureat nagrody im. J. Stalina Mikołaj Czerkasow.

Film zilustruje wielką rolę wychowawczą sztuki radzieckiej, zbliży do milionów serc jeszcze bardziej postać autora poematu „Włodzimierz Iljicz Lenin".

NAD CZYM PRACUJĄ REŻYSERZY RADZIECCY?

Sergiusz Gierasimow, realizator „Młodej Gwardii", pracuje nad filmem z życia **Aleksandra Puszkina.**

Michał Romm, po zakończeniu pracy nad filmem biograficzno-historycznym „Włodzimierz Lenin", przystąpił do nakręcania filmu **„Tajna misja"** według scenariusza dramaturgów Grajewa i Maklarskiego, autorów scenariusza filmu „As wywiadu".

Igor Sawczenko od czasu zakończenia filmu „Trzeci szturm" pracuje intensywnie nad filmem z życia wielkiego ukraińskiego poety pt. **„Taras Szewczenko".**

Reżyser Pronin przygotowuje realizację filmu o czynach popularnego krymskiego partyzanta z czasów ostatniej wojny Michała Kozłowa, według jego pamiętnika **„Notatki z krymskiego podziemia".** Rolę tytułową w filmie wykona Borys Czirkow, niezapomniany Maksym i akademik Wierejski w filmie „Sąd Honorowy".

NOWE SCENARIUSZE

Szereg wybitnych reżyserów i dramaturgów radzieckich pracuje nad scenariuszami filmów przewidzianych planem produkcji na 1950 r.

M. in. reżyser Ermler, autor doskonałego filmu „Wielki przełom", pracuje nad reżyserskim scenariuszem do filmu **„Wielka siła"**, napisanym według sztuki scenicznej o tej samej nazwie Borysa Romaszewa. Film opowie o życiu i nauce radzieckiego uczonego, biologa Ławrowa.

Reżyser Aleksander Iwanow zakończył już pracę nad scenariuszem według powieści Kazakiewicza **„Gwiazda".** Treść filmu stanowić będzie akcja radzieckich partyzantów na zapleczu wojsk niemieckich w czasie ostatniej wojny.

Pisarz Aleksander Popow przekazał do realizacji reż. M. Lebiediewowi scenariusz filmu **„Szczęśliwa nawigacja"** z życia floty radzieckiej. Do filmu ma być zaangażowany popularny aktor Mikołaj Czerkasow, który wykona rolę oficera marynarki Lewanowa.

Zespół scenarzystów: J. German, Helena Serebrowska i G. Kozincew zakończyli pracę nad scenariuszem z życia wielkiego rosyjskiego krytyka literackiego i myśliciela **Wissariona Bielińskiego.** W filmie ukazane będą sławy rosyjskiej literatury — Puszkin, Gogol, Lermontow, Niekrasow i Turgeniew.

Bułgarski film fabularny „Alarm"

Reżyser Zachari Zandow, autor kilku udanych krótkometrażówek a m. in. nagrodzonego w 1947 r. na Biennale w Wenecji filmu dokumentarnego „Ludzie w obłokach", nakręca obecnie plenery w Górach Bałkanu do długometrażowego filmu fabularnego **„Alarm"** według dramatu Wasiliewa. Akcja filmu toczy się w latach ostatniej wojny.

SŁOWIAŃSKIE FILMY *w Meksyku*

Pomimo cynicznej presji potentatów dolarowych z Hollywood na kinematografie państw kontynentu amerykańskiego, filmy słowiańskie swymi walorami estetycznymi i moralnymi zdobywają coraz powszechniejsze uznanie w opinii społeczeństw za Oceanem. Ostatnio wielki sukces zdobył w Meksyku radziecki film **„Czarodziejski kwiat".** Przodujące kina stolicy Meksyku zapowiadają szereg innych filmów radzieckich.

W najbliższym czasie wejdzie również na meksykańskie ekrany **„Ostatni etap".**

9 KONGRES FIPRESCI

W dniach 15 — 17 września w Cannes, Międzynarodowa Organizacja Prasy Filmowej **FIPRESCI** odbyła swój 9-ty Kongres. Przewodniczył wiceprezes Olivier Delville (Belgia) z nieobecności prezesa Leona Duwaerts'a.

W kongresie brali udział przedstawiciele klubów krytyków filmowych skupionych w krajów, w ich liczbie **przedstawicielka polskiego Klubu Sprawozdawców Filmowych przy Zw. Zaw. Dziennikarzy R. P. — Stefania Beylin.**

Na obradach m. in. postanowiono, że za przykładem sekcji francuskiej każdy z klubów recenzentów powinien dwa razy w ciągu roku organizować wśród swych członków głosowania na najlepszy film produkcji rodzimej, przy czym te filmy, które otrzymają ponad 50% głosów, są ogłaszane w prasie.

Scena ze znakomitego filmu podróżniczego produkcji radzieckiej pt. „Ciepłe jezioro".

Massimo Girotti i Jone Salinas — para bohaterów nowego filmu włoskiego „W imieniu prawa" reż. P. Germi

„L'ÉCRAN FRANCAIS" *o nadmiarze festiwali*

Wielką ilość festiwali filmowych na zachodzie Europy pozostaje w jaskrawej sprzeczności z jakością produkowanych filmów. Na tę okoliczność zwraca uwagę publicysta Francois Timmory w „L'Écran français", pisząc że dla czterech międzynarodowych festiwali (Bruksela, Locarno, Wenecja, Cannes) brak było odpowiednich filmów. Amerykanie, którzy swą masową produkcją zarzucają wszystkie festiwale, otrzymali mimo to bardzo mało nagród.

Timmory pisze dalej o rozmaitych niesprawiedliwościach przy rozdziale nagród w Cannes. Nagrody były określone z góry i musiały być przydzielone. Dzięki takiemu regulaminowi, angielski film „Ten trzeci" otrzymał pierwszą nagrodę. Ponieważ większość przedstawionych filmów stała na bardzo niskim poziomie, nagroda ta wcale nie powinna była być przyznana.

Nagrodę za najlepszą kreację aktorską otrzymał E. G. Robinson za „Dom cudzoziemców". Słusznie — twierdzi publicysta — ale E. G. Robinson jest tak znanym aktorem, że ta koronacja nic nie doda do jego sławy. Rewelacją festiwalu był młody Daniel Gelin, ale nie przyznano mu nagrody, ponieważ nie jest... E. G. Robinsonem. W filmie „Mury Malapagi" nagrodę otrzymała Isa Miranda, podczas gdy mała dziewczynka grała znacznie lepiej, ale „regulamin" nagród nie przewidywał nagrody dla najlepiej grającego dziecka.

Cytując dalsze nieporozumienia i niesprawiedliwości Fr. Timmory zwraca uwagę na paradoks: wyznaczono nagrodę za najlepszy film rysunkowy, ale żaden kraj nie nadesłał filmu rysunkowego, więc nagroda nie została przyznana, chociaż trzeba było jej wartość przelać na inny film, nie określony w warunkach.

W związku z tym autor proponuje:

1) Ograniczenie festiwalów na Zachodzie do jednego,
2) Ustalenie ogólnej ilości nagród, ale określenie ich przeznaczenia dopiero po ujrzeniu filmów,
3) Wprowadzenie międzynarodowego jury dla oceny filmów z rozmaitych krajów.

Autor podkreśla także, że w obecnych opłakanych warunkach pracy na zachodzie mała jest nadzieja na wzmożenie prestiżu festiwalów i że w tej sytuacji jedynym poważnym festiwalem sztuki filmowej jest doroczny festiwal w Mariańskich Łaźniach, w którym bierze udział kinematografia ZSRR i krajów demokracji ludowej.

CLOUZOT I JOUVET

Po filmie „Wybrzeże złotników" i fragmencie w „Powrocie do domu" Louis Jouvet po raz trzeci gra w filmie H. G. Clouzota. Tym razem jest to film „Miquette i jej matka" według sztuki (komedii) Roberta de Flersa i Caillaveta. Rzecz dzieje się w czasach Ludwika XIII. Jouvet gra rolę starego kabotyna, aktora, dyrektora wędrownej trupy aktorskiej. Jest to — jak pisze prasa — rola jakby stworzona dla Jouveta, który w sposób genialny odtwarza podstarzałych kabotynów. Pamiętamy go doskonale w podobnej roli w filmie „U schyłku dnia" reż. J. Duviviera, ale nie wierzymy, by Jouvet mógł coś nowego dodać do tego typu kreacji.

Dziwne JURY

W jury festiwalu w Cannes zasiedli m. in. Jules Romains i Etienne Gilson jako przedstawiciele Akademii Francuskiej. J. Romains powiedział skromnie, że nie bardzo zna się na filmie, natomiast p. Etienne Gilson oznajmił, iż zna się na tej sztuce bardzo dobrze. Kinematografia — jej zdaniem — nadaje się np. doskonale do realizacji „pamiętników wołu". Ona sama zabiera się wkrótce do scenariusza tej treści.

Nie jest to żart. Ostatnio Amerykanie nakręcili „Pamiętniki wielbłąda", czemużby przeżycia wołu miały być mniej ciekawe....

Śmierć Sama Wooda i RICHARDA DIXA

W Hollywood zmarł reżyser Sam Wood. Sam Wood urodził się w dniu 10 lipca 1883 r. w Filadelfii. Tam ukończył szkoły. W okresie filmu niemego był reżyserem takich gwiazd jak: Jackie Coogan, Gloria Swanson, Marion Davies, Norma Shearer i Wiliam Haines. Z filmów widzianych w Polsce można wymienić „W twoich ramionach" z Clarkiem Gable i J. Harlow, „Fräulein Doktor" z Myrną Loy i George Brentem, „Dzień na wyścigach" z braćmi Marx, „Naucz mnie kochać" z Ramonem Novarro, „Grzech Młodości" z Gladys George, „Ludzkie serca" z Wallacem Beery i M. Rooneyem.

Wood należał raczej do reżyserów przeciętnych. Miał jednak szczęście, iż trafił raz w życiu na doskonały scenariusz p. t. „Do widzenia panie Chipps". W filmie tym, zrealizowanym w 1939 r. debiutowała Greer Garson, a Robert Donat stworzył swą najlepszą kreację.

Następnie Wood zrealizował film postępowy „Czyja godzina wybiła" („For whom the bell tolls") według powieści Hemingwaya, a następnie „Saratoga Trunk" i „Zona gościem".

Wood zmarł nagle na atak serca.

W tym samym czasie zmarł aktor Richard Dix, wykonawca wielu ról głównych w filmach amerykańskich, przeważnie „B-pictures". R. Dix miał lat 54.

Noel Noel, scenarzysta i aktor francuski w kapitalnej komedii „Czas to pieniądz"

WYCHODZI Z OPÓŹNIENIEM PRAWIE 30-LETNIM

KINO W NIEBEZPIECZEŃSTWIE

Wobec nieprzychylnego stosunku władz i pewnej części społeczeństwa do kinematografu, któremu usiłowano odmawiać jakichkolwiek wartości oświatowo-kulturalnych i artystycznych, czasopismo „Ekran" zamieściło 14 lutego 1920 r. znamienny artykuł, stwierdzając m. in.:

„Kino stało się prymitywną potrzebą ludności, jak chleb, sól, mieszkanie, tramwaje, telegrafy czy koleje. Ci, którzy zwalczają kino, są mało przewidujący. Uniedostępniając kino ludowi, zabierają mu radość życia, rozrywkę, igrają z ogniem, który może ich samych mocno poparzyć".

JAK MUCHOMORY...

Sytuacja polskiego przemysłu filmowego w 1920 r. była opłakana. Wielkie nadzieje, pokładane w rzekomo niezawodnej uprzedsiębiorczości prywatnego kapitału — zawiodły. Państwo zaś nie tylko nie interesowało się filmem, ale utrudniało rozwój, traktując go na równi z produktami innych branż czysto przemysłowych. Oto, co pisał na ten temat „Ekran":

„Poza jedną wytwórnią aktywną i dwoma czy trzema, będącymi w stanie organizacji, nie ma na całym wielkim obszarze Polski żadnej wytwórczości.

Taka sytuacja sprawia, że nie wykształciły się żadne, związane z filmem, specjalne zawody. Czyż bowiem opłaca się zdolnym autorom pisanie scenariuszy, z których najwyżej 10 można sprzedać, a 2—3 ujrzeć na ekranie? To samo jest z filmowym przemysłem dekoratorskim, to samo z przemysłem kostiumowym, meblowym itp.

Artysta filmowy polski — to również nieomal pojęcie oderwane, abstrakcyjne. Skądżeby którykolwiek z nich mógł wyszkolić się, nabrać rutyny, gdy gra przygodnie, ubocznie i nie może rzucać sceny dla jednego filmu rocznie?

Do ról nie głównych i zespołów nie ma zgoła materiału, a o statystach lepiej nie wspominać. Jawiły się u nas i jawią od czasu do czasu, jak muchomory, tzw. szkoły filmowe. Są to jednak antepryzy obliczone na naiwnych i duchowo bezrobotnych, przyjmują wszystkich bez wyjątku, bez klasyfikacji, za pewną opłatą — i nie robią sobie skrupułów z tego, że 9/10 uczniów nie zobaczy nigdy w życiu ekranu".

Nowinki ze świata

GARBATY TENOR I OCZAROWANA PUBLIKA

Ostatnią nowością, budzącą zachwyt u publiki za granicą — donosi prasa polska w 1929 r. — jest opera filmowa. Na niemy film zdejmuje się sceny operowe wraz z kapelmistrzem. Wystawianie opery filmowej odbywa się w którymkolwiek większym kinoteatrze.

Sfilmowany kapelmistrz dyryguje z ekranu prawdziwą orkiestrą, solistami i chórami, ukrytymi w sali kinoteatru w specjalnym pomieszczeniu pod ekranem. Każdy muzyk czy śpiewak, który ma swe ekranowe „alter ego", wykonuje swe partie zgodnie z ruchami filmowych postaci.

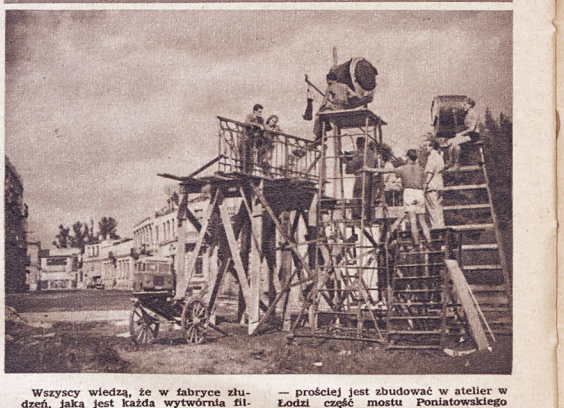
„Należy specjalnie podkreślić, że członkami takich zespołów kinooperowych mogą być osobnicy nie mogący występować na zwykłej scenie z powodu nieodpowiednich warunków zewnętrznych. Warunki takie przy występach w zespołach, ukrytych przed okiem widza, bynajmniej nie przeszkadzają".

„Dla przykładu wspomnimy, że w Wiedniu w kino-operze jest sopranistka bardzo brzydka z pokracznie wykrzywioną twarzą, lecz w śpiewie niczym nie ustępuje słynnym solistkom. Jest tam również garbaty tenor i niekształtny bas — siły pod względem głosu pierwszorzędne".

A więc — ukryj się i śpiewaj!

ZA KULISAMI FILMU

SCENA NA MOŚCIE PONIATOWSKIEGO



Wszyscy wiedzą, że w fabryce złudzeń, jaką jest każda wytwórnia filmowa, inaczej wygląda film, jego poszczególne sceny i sytuacje, niż je widzimy na ekranie. Często np. oglądamy w kinie sceny, rozgrywające się na pokładzie okrętu. Nie wyobrażajmy sobie, że wszystkie tego rodzaju sceny są filmowane naprawdę na morzu. Potrzebny dla akcji odcinek pokładu wybudowany jest jako dekoracja w atelier, a nawet chybotanie okrętu — to kołysanie nie pokładem, lecz kamerą zdjęciową. Dlatego tak łatwo jest aktorowi utrzymać się „po marynarsku" na nogach, mimo, że pokład nachyla się pod wielkim kątem — bo to nie pokład, lecz aparat znajduje się w skośnym położeniu.

Na zdjęciu widzimy realizację jednej ze scen filmu polskiego „Za wami pójdą inni". Akcja sceny, w której biorą udział Ewa Krasnodębska i Adam Hanuszkiewicz, rozgrywa się na moście Poniatowskiego w Warszawie. Zamiast budować na samym moście specjalne rusztowania dla umieszczenia kamery filmowej i reflektorów — prościej jest zbudować w atelier w Łodzi część mostu Poniatowskiego w postaci niewielkiego fragmentu balustrady.

Obiektyw kamery filmowej, posłuszny woli operatora, pominie wszystkie zbędne obiekty, które widzimy na zdjęciu, i utrwali na taśmie tylko część balustrady z aktorami. Fakt, że „most" został wybudowany na tle innych dekoracji przedstawiających w tym wypadku „ulicę Graniczną" — nie ma żadnego znaczenia, gdyż zdjęcie pary bohaterów wykonane jest od dołu, tak iż w tyle poza głowami postaci widoczne jest tylko niebo.

Jak widać na zdjęciu, operatorowi nie wystarczyło światło dzienne. Dzień był pochmurny i trzeba było pomóc naturze. Na rusztowaniach ustawiono dwa reflektory, które zalewają strumieniami światła „słonecznego" filmowaną scenę. Obok aktorów wisi mikrofon, niżej widać siedzącego operatora. Kamerą zdjęciowa jest niewidoczna, zasłania ją stojący na rusztowaniu asystent operatora.

VOSTRO

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

„LENIN"

(Władimir Iljicz Lenin)

Scenariusz: **W. Bielajew, E. Kriger, M. Romm**

Reżyseria: **M. Romm i W. Bielajew**

Główny operator: **B. Wolczek**

Zdjęcia: **E. Tisse, E. Sławiński, A. Lewicki, G. Giber, J. Zelabużski, P. Nowicki**

Biograficzny film o Wodzu Rewolucji Październikowej, zmontowany wyłącznie ze zdjęć dokumentalnych i archiwalnych.

Produkcja: **Centralna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Moskwie (1949).**

◇

„ZAKOCHANI SĄ SAMI NA ŚWIECIE"

(Les amoureux sont seul au Monde)

Scenariusz: **Henri Jeanson**

Reżyseria: **Henri Decoin**

Zdjęcia: **Armand Thirard**

Muzyka: **Henri Sauguet**

Dramat miłosny.

W rolach głównych: **Louis Jouvet, Rene Devillers, Leo Lapara, Dany Robin, Fernand René, Filippe Nicaud.**

Produkcja: **Francinex (1948).**

◇

„URODZONY W PAŹDZIERNIKU"

(The October Man)

Scenariusz: **Erix Ambler**

Reżyseria: **Roy Baker**

Film kryminalny.

W rolach głównych: **John Mills, Joan Greenwood, Edward Chapman, Kay Walsh, Joyce Carey**

Produkcja: **Two Cities Film — Anglia (1947).**

„CZARODZIEJ SADÓW"

(Miczurin)

Reżyseria i scenariusz: **Aleksander Dowżenko**

Zdjęcia: **L. Kosmatow i J. Kun**

Muzyka: **Dymitr Szostakowicz**

Radziecki film barwny o życiu i pracy Iwana Miczurina, którego odkrycia wywołały rewolucję w dziedzinie nauk biologicznych.

W rolach głównych: **G. Bielow (Miczurin), W. Sołowiew (Kalinin), F. Grygoriew (Prof. Kartaszow), A. Wasiliewa, (żona Miczurina), Michał Żarow (Chrenow).**

Produkcja: **Mosfilm (1948).**

◇

„LEGITYMACJA PARTYJNA"

(„Partijnyj biljet")

Scenariusz: **K. Winogradska**

Reżyseria: **Iwan Pyriew**

Zdjęcia: **A. Sołotkow**

Muzyka: **W. Żelobiński**

Film o walce z dywersantami, usiłującymi przenikną do szeregów partyjnych.

W rolach głównych: **Ada Wojcik (Anna Kulikowa), A. Abrikosow (Paweł Kuganow), I. Małejew (Jasza), A. Gorinow (Flodor Iwanowicz).**

Produkcja: **Mosfilm (1936).**

ROZWIĄZANIE KONKURSU „1939 — 1949"

Podajemy rozwiązanie konkursu Klapsa, ogłoszonego w nr 16 „Filmu" z dnia 1. IX. br. Zamieszczone zdjęcia pochodzą z następujących filmów: 1. **„Zakazane piosenki"**, 2. **„Zygmunt Kłosowski"**, 3. **„Za wami pójdą inni"**, 4. **„Wielki przełom"**, 5. **„Ulica Graniczna"**, 6. **„Stalowe serca"**, 7. **„Jasne Łany"**, 8. **„Skarb"**.

Nazwiska osób, które uzyskały nagrody, ogłosimy w następnym numerze.

Na naszej taśmie

Mili Czytelnicy!

Pisząc do mnie swe przeważnie ciekawe listy — nie zapominajcie, że Klaps już wielokrotnie ponawiał prośbę o niezadawanie mu pytań, na które można znaleźć odpowiedź, adresowaną wprawdzie do któregoś innego Czytelnika, niemniej jednak wyczerpującą zagadnienie. I jeszcze jedno: jeśli po wyjściu 3 numerów „Filmu" od chwili wysłania listu nie ma odpowiedzi, oznacza to, że Redakcja nie posiada żądanych informacji. Pisanie drugiego listu w tej samej sprawie jest więc bezcelowe.

A teraz do rzeczy:

Rafał Królik żąda „bezwzględnego" dotrzymania obietnicy z dnia 1 września br. i przeskuteczenia „Filmu" w tygodnik. Niestety! Sprawa była już na zupełnie dobrej drodze, gdy nagle wyrosły przeszkody techniczne tak poważne, jak konieczność zmiany formatu pisma. Co by na to powiedzieli ci Czytelnicy, którzy składają numery „Filmu" i oprawiają je w roczniki? Ale co się odwlecze, to jednak nie ucieknie.

T. C. (Łódź): Nadesłany wiersz przypominą zbyt mocno utwory, które już drukowaliśmy.

Zbigniew Glenowski: Tytuł oryginalny filmu „Tragiczny pościg" — „Caccia Tragica". Wytwórnia (a raczej towarzystwo), która go wyprodukowała, już nie istnieje, więc adresu podać nie możemy.

St. Malski (Rzeszów). Dziękujemy za interesujący list, który przeczytałem z uwagą, a następnie przekazałem do rozważenia kolegium redakcyjnemu. Staramy się nawiązać najbliższy kontakt z czytelnikami i chętnie wysłuchujemy ich uwag. W celu popularyzowania i rozszerzania zainteresowań filmowych redakcja „Filmu" planuje podjęcie współpracy z robotniczymi klubami filmowymi przy większych fabrykach w Warszawie i okolicy. Idzie to niewątpliwie po linii Państwowych uwag.

Ryszard P. (Sopot). Zanim Pan przeczyta tę odpowiedź w „Fimie", już będzie po zmartwieniu. Nowe filmy czechosłowackie wyświetlane były przez jeden tylko dzień w czasie festiwalu. Wszystkie te filmy znajdują się obecnie w normalnej eksploatacji i wrócą jeszcze do Sopot.

Henryk Sh. (Włochy k. W-wy). Ostatnio pisaliśmy bardzo wiele o filmie czechosłowackim i nadal będziemy poświęcali mu dużo miejsca. Wprawie repertuaru kin otrzymujemy tysiące żądań, nieraz całkowicie sprzecznych ze sobą. Ile gustów, tyle żądań, a wszystkie jednakowo kategoryczne. Nie podobna, oczywiście, każdemu dogodzić.

H. Z. z Warszawy przesyła list pod wielu względami charakterystyczny, z którego urywek cytujemy:

„Jestem pod wrażeniem filmu „Potępieńcy"... Z wielu powodów, najbardziej jednak z powodu niespodziewanej reakcji widowni. W momentach krwawych zabójstw widownia cieszyła się i śmiała głośno. Szczególniej śmiała się młodzież w wieku lat powiedzmy ...—nastu, mimo że wstęp na salę dla tej młodzieży był z a k a z a n y (i słusznie!)... Przestrzeganie przepisów o filmach nie- i dozwolonych jest konieczne. Proszę Klapsa o wymierzenie tęgiego klapsa komu należy..."

Pierwszą tęgi klaps należy się biletero m za wpuszczanie młodzieży na film niedozwolony, drugą poruszona sprawa nie da się zbyć jednym słowem. Przedstawione przez René Clémenta typy, to prawie wszystko faszystowscy degeneraci. Gdy giną — w widzu powstaje uczucie satysfakcji, objawianej w różny sposób, m. in. i w taki, jaki został dostrzeżony przez p. H. Z. Sądzę, że realizacje takich filmów, w których śmierć jest stale powtarzającym się i GŁÓWNYM efektem, nasuwa poważne zastrzeżenia.

Czytelnik z Jeleniej Góry przysłał — zapewne przez omyłkę — „plan lekcji", w którym czytamy: poniedziałek: geografia, polski, historia, „matema", przyroda, wtorek... Czy mamy plan odesłać, aby kolega wiedział co przygotować na jutro? A teraz odpowiedź na pytanie: W filmie „Dzwonnik z Notre Dame" z r. 1923 reżyserii Wallace'a Worsleya grał Lon Chaney jako Quasimodo, Patsy Ruth Miller jako Esmeralda, Norman Kerry jako Febus, Raymond Hatton jako Gringoire i Nigel de Bruller jako don Claude. Lon Chaney wyglądał tak:

Zdjęcia Chariesa Laughtona nie możemy reprodukować „dla porównania", gdyż aktor ten nie pozwolił na żadne zbliżeń w tej charakteryzacji.

Bronisław. Uwagi o dubbingu filmowym ciekawe. Zauważyłem także nieco zbyt „dudniące" głosy i brak takich dźwięków, jakie powstają przy zamykaniu drzwi, okien itd. W dalszych opracowaniach dubbingowych mankamenty te będą usunięte.

Kiasa VIII a (Płońsk): Aktorka grająca Krysię w filmie „Skarb", to przecież Danuta Szaflarska. Nie dziwię się jednak, że nie poznaliście waszej znajomej z „Zakazanych piosenek", gdyż odmieniły ją jasne włosy.

Henryk Renié (Kraków): Ma Pan rację, muzykę do filmu René Claira „Niech żyje wolność" skomponował Georges Auric. Myli się Pan jednak w obsadzie. René Lefevre nie grał w tym filmie. Dwóch jrzyjaciół grali: Henri Marchand i Raymond Cordy, Jeannę — Rolla France, Maud — Germaine Aussey.

H. S. (Gdynia). Z uwagami zgadzam się w pewnym stopniu. Moim zdaniem piękny afisz zachęca do obejrzenia filmu.

Grunkorn (Katowice): Kopie przedwojennych filmów polskich przeważnie uległy zniszczeniu. Część z nich posiada w archiwum filmotece Łódzi. Te, które były wyświetlane bezpośrednio po wojnie, zużyły się w tym stopniu, że nie nadają się do projekcji.

W. M. z Wałcza. Film „Pepita Jimenez" był bardzo surowo skrytykowany także przez recenzentów meksykańskich. Mimo niewątpliwej różnicy temperamentów, uwidaczniającej się także w grze aktorów polskich i meksykańskich, melodramatyczne akcenty aktorskie w filmie „Pepita Jimenez" raziły każdego wyrobionego widza. Drugi film, omówiony przez Panią, zdaniem moim, był też słabo grany, ale tam była to umyślna stylizacja teatralna, podczas gdy „Pepita Jimenez" miała być filmem „realistycznym".

„Zarząd Klasowy z Tomaszowa": Bardzo mnie zmartwił list „Zarządu Klasowego". Zamieszczamy chętnie coraz więcej zdjęć artystów polskich, ale nie wszystkie fragmenty filmu utrwalone są na fotosach, nie możemy więc reprodukować tych, o które prosi szanowny „Zarząd".

H. Sieliński z Warszawy w obszernym liście porusza następującą sprawę:

„Dlaczego nie dołącza się programów do filmów wznawianych na ekranach warszawskich. Ostatnio było znacznie więcej wznowień niż premier i w żadnym kinie nie można było otrzymać programu. Nie każdy widz wychodząc z kina chce zaraz zapomnieć, co widział. Wielu z nas zapisuje sobie reżysera, wytwórnię, aktorów. Niesposób zrobić to wprost z ekranu. Proszę więc wpłynąć na to, aby programy były sprzedawane przy wznowieniach w kinach na peryferiach, a na razie podać mi obsadę „Skrzydlatego dorożkarza". Doskonale. Oto ona:

Baranow — M. Żarow, śpiewaczka Natasza — Ludmiła Celikowska, pułkownik — B. Bilinow, śpiewak Świetłowidow — G. Szpigel, Kulikow — W. Gribkow, Kulikowa — T. Goworkająa, Zadunajewskij — K. Sorokin. Film reżyserował S. Rejtman według scenariusza Eugeniusza Pietrowa. Prod. „Lenfilmu".

Czwórka Kier z Rzeszowa:

„Podajcie koniecznie do wiadomości, że..." — zgodnie z tym groźnym „koniecznie" podajemy do wiadomości, że w Rzeszowie, który ma 50.000 mieszkańców, jest tylko jedno kino z 350 miejscami i zgodnie z obliczeniami „Czwórki Kier" (za które nie bierzemy odpowiedzialności), tylko 7.500 mieszkańców może obejrzeć każdy film, a Czwórka musi dzielić się na dwie pary i oglądą filmy na przemian. Sytuacja naprawdę fatalna. Jestem pewien, że w nowym planie rozbudowy kin uwzględniono Rzeszów.

Góralka pisze:

„Błagam, proszę, napiszcie pod grozą najsurowszych kar, gdzie podział się Duszyński, bo jadomo mi, że nagle wyjechał z Łodzi, a ja nie zdążyłam obejrzeć „Gwiazdy Stevensona".

List datowany z Zakopanego. Czy „Góralka" specjalnie jeździła do Łodzi, aby ujrzeć „Gwiazdę"? Jeśli tak, prosimy tym razem do Warszawy, gdyż Jerzy Duszyński wraz z zespołem łódzkiego Teatru Kameralnego przeniósł się do stolicy. W „Gwieździe Stevensona" jednak Danuta Szaflarska gra bez Duszyńskiego.

Wida Krystkowiakówna. Zbyt wiele pytań, odpowiadamy na te, które nie były jeszcze poruszone. Tytuły filmów: „Antoni Iwanowicz gniewa się" — „Anton Iwanowicz sierdituś", „Dalekа droga" — „W dalniem pławanii", „Wielki przełom" — „Wielikij pierełom", „Goal" — „Centr napadienja", „15-letni kapitan" — „Piatnadcatiletnij kapitan", „Nauczycielka bawi się" — „Larrarina", „Wesoły pensjonat" — „Biłajackoe", „Płomień nie zgasł" — „Lamp still burns".

L. Lorentowicz (Lublin) pisze:

„Jak wiadomo, w języku czeskim i słowackim odpowiednikiem naszego „pan" jest „vy". Ludzie, którzy mówią do siebie „vy" znają się mniej. Nie można tego tłumaczyć na „ty" — tak jak to miało miejsce w filmie „Djabelska grań". Publiczność dziwiła się i słusznie, że ludzie, którzy się dopiero poznali od razu się „tykają". Brzmienie „ty" jest po polsku i po słowacku identyczne.

Uwaga słuszna — tłumacz popełnił gaffę.

T. T. (Murcki k. Katowic): Dziękuję za miły i ciekawy list. Każdy nowy czytelnik jest zawsze przez nas mile witany.

J. G. (Kraków): Z krytyką Pańską filmów „Gdzieś w Europie" zgadzam się w dużej mierze. Za mało jest kopii „Rohacza" i dlatego film ten w czasie festiwalu nie mógł być wyświetlany jednocześnie we wszystkich miastach.

Pozdrowienia, za dwa tygodnie znów się odezwę

OD ADMINISTRACJI

Posiadamy oprawione roczniki dwutygodnika „Film" z roku 1947 w cenie zł 960,—, z roku 1948 zł 1150.—

NOWA KSIĄŻKA O CHOPINIE

Niezwykle cenną pozycją wydawniczą w „Roku Chopinowskim 1949" jest antologia pt. „Fryderyk Chopin natchnieniem poetów". Zawarte w niej wiersze o Chopinie, pisane za życia kompozytora i po jego śmierci, zebrała i opracowała Krystyna Kobylańska, członek Komisji Naukowej Instytutu Fryderyka Chopina.

Praca ta na 444 stronach druku obejmuje 200 pozycji poetyckich oraz 70 ilustracji dokumentarnych, w tym wiele dotychczas niepublikowanych.

Jest to pierwsze w Polsce tego rodzaju zbiór wierszy o Fryderyku Chopinie. Wydany został w pięknej szacie graficznej przez Księgarnię Wydawniczą W. Galster i S-ka według projektu znakomitego grafika Tadeusza Gronowskiego.

Stanisław Ryszard Dobrowolski w przedmowie do niniejszego dzieła pisze:

„Książka ta jest podwójnie cenna: po pierwsze jako oryginalny dokument naszej kultury duchowej, świadectwo głębokiego i rozległego kultu w Polsce dla „naczelnego" z nas artysty" i jednego z najwspanialszych twórców w świecie, po wtóre jako jeden z najdoskonalszych, pożytecznych środków pogłębiania i dalszego szerzenia tego kultu".

wzdrygających się jeszcze przed użyciem pudru czy kremu, mimo że cera ich aż prosi o pomoc. Krem matowy „ANIDA" może cerze tylko dobrze uczynić a przekonać się można już przy pierwszej próbie.

W tym numerze zdjęcia polskie wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Roman Wionczek, Baranowski, Dąbrowiecki, F. Kaczkowski i Myszkowski.

REDAGUJE ZESPÓŁ

Zdjęcia zagraniczne: „Len-film", „Mos-film", Moskiewska Wytwórnia Filmów Popularno-Naukowych Iskusstwo Kino (ZSRR), „Lux-film" (Włochy), „Cinephonie" (Francja).

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 8-67-09
Wydawca: P. P. „FILM POLSKI" AGENCJA WYDAWNICZA
Prenumerata roczna zł 720,—, półroczna zł 360,—, kwartalna zł 180,—. Prosimy o regularne wpłacanie na konto P. K. O. I-6826 oraz o czytelne wypełnianie blankietów.

Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 13—15.
Administracja: ul. Marszałkowska 56 III p., tel. 8-67-53
Cena ogłoszeń: za 1 wiersz wys. 1 mm i szer. 1 szpalty przy układzie czteroszpaltowym poza tekstem 100,— zł.
Konto P. K. O. nr I-6826.
Numerów za zaliczeniem pocztowym nie wysyła się.

Wielkopolskie Zakłady Graficzne w Poznaniu, Zakł. Gł. 3675 K-354

W RAMACH OGÓLNOPOLSKIEGO FESTIWALU SZTUK RADZIECKICH PAŃSTW. TEATR POLSKI W WARSZAWIE WYSTAWIŁ DRAMAT M. GORKIEGO „NA DNIE" W REŻYSERII LEONA SCHILLERA. NA ZDJĘCIU: TADEUSZ WOŹNIAK (AKTOR) I LEON PIETRASZKIEWICZ (SATIN — Z PRAWEJ) W SCENIE Z AKTU III.